الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة وهران 1 Université d'Oran 1 أحمد بن بلة

كلية الآداب والفنون
قسم الفنون

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه الموسوم ب:

الكتابة المسرحية في الجزائر بين الدرامية والملحمية

إشراف
الدكتور نقاش غالم

إعداد الطالب
صالح بوشعور محمد أمين

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د. رأس الماء عيسى	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة وهران
د. نقاش غالم	أستاذ محاضر – أ-	مشرفا مقررا	جامعة وهران
أ.د. طرشاوي بلحاج	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة تلمسان
أ.د. إدريس قرقوى	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة سيدي بلعباس
أ.د. بوعلام مباركي	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة سعيدة
د. إميمون بن إبراهيم	أستاذ محاضر – أ-	عضوا مناقشا	جامعة وهران

السنة الجامعية: 2017-2018

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر

أتقدم بالشكر الجزيل والعرفان والامتنان إلى السيد المشرف الدكتور نقاش غالم، الذي كان المرشد والعون لإتمام هذه الدراسة..

والتقدير والاحترام الكبيرين موصول للسادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة، لقراءة وتصويب هذا البحث...

إهداء

أهدي ثمرة هذا البحث المتواضع

إلى والديَّ الكريمين أطال الله عمرهما،

إلى زوجتي الكريمة، إلى قرة عيني ولداي؛ علاء وعمر،

إلى أخي وأخواتي وأهلي،

إلى صديقي بغدادي ميلود رحمة الله عليه،

إلى أساتذتي أخص بالذكر الأستاذ ميرات العيد، وإلى

زملائي بقسم الفنون...

مقدمة

تعتمد الكتابة المسرحية، بوصفها شكلا من أشكال التعبير، على بنية درامية قوية تميزها عن باقي المتون الأدبية الأخرى المعروفة كالملحمة والرواية والقصيدة وغيرها ، ومن خلالها يستمد النص المسرحي ميزته الفنية، لذلك تنبني المسرحية على قواعد فنية تسهم في تثبيت النص وتقويته، منها العناصر القاعدية: "الفكرة، الموضوع، الحكاية والزمن والمكان"، ومنها العناصر البنائية: "الفعل، الشخصيات، الحوار والصراع".

ولأن المسرح جوهر الحياة وأكثر أنواع الفنون محاكاة للمواضيع الإنسانية، والناطق باسمها ولعاداتها وممارساتها الثقافية والاجتماعية، فإن أغلب المنظرين والنقاد يتفقون على مر الزمن وعلى اختلاف مذاهبهم واتجاهاتهم، على أسس معينة في الكتابة الدرامية، حاول الكثير من الكتاب عبر العصور مطابقتها والسير وفق نهجها، منها قواعد لا يمكن الحياد عنها، فهي موجودة بديهيا في أي كتابة درامية ونقصد بها العناصر القاعدية والتي لا يختلف فيها الكتاب باختلاف تياراتهم ومذاهبهم، وهي ما يشكل مضمون المسرحية وشرعيتها، أما العناصر البنائية فهي مكمن الاختلاف وهي التي تعطي النص المسرحي شكلا معينا إما أن يكون دراميا على الأصول الأرسطية أو ملحميا أو عبثيا أو غيرهما

تنطلق العملية الفنية أساسا من تجربة الإنسان في واقعه، وما يحمله من متناقضات، لهذا كان العمل المسرحي سباقا في رصد مختلف تلك التجارب، وتعامل معها من منظور أشمل وأعم، بحيث يستطيع نقل الواقع بطريقة مغايرة له، فيجد فيه الإنسان لذة ومتعة ممزوجة بالصنعة الفنية.

إذا كان البناء الدرامي في العمل المسرحي هو محدد الفعل والصراع، فإن الشخصيات تتحدد بحوارها، وهنا يكمن الاختلاف بين ما هو درامي وبين ما هو ملحمي قصصي، حيث يصنع كاتب الرواية شخصيته أولا ثم ينسج من حولها الحوادث والإطارات حتى نراها في حياتها؛ في البيت والشارع والعمل، أما الكاتب المسرحي فإنه يراعي الفكرة كما يراعي الشخصية بحوارها وعلاقتها مع الشخصيات

الأخرى، كما يضع أفعالها ومواقفها نصب عينيه، وما يمكن قوله مادام لكل مسرح قضية وفكرة، فإن لكل شخصية منطق، ومنطقها هو ما تنطق به.

وما واكب المفهوم الدرامي من تطورات أثرت على بنية الكتابة المسرحية هو ظهور مدارس وتقنيات أفرزت تغييرات على مستوى البناء الدرامي، هذا التغير صاحب موجة التطور التاريخي الذي شهده العالم مع بداية القرن العشرين، الذي صاحبه تطور الأدب والفن.

ومع ظهور"برتولد بريخت" أين قدم أفكارا ونظريات بغية إقامة مسرح يتماشى والتطور الذي عرفه العالم سياسيا وثقافيا وحتى اقتصاديا، وذلك لتلبية لحاجات الفرد الفكرية والجمالية، والذي عبّد الطريق أيضا أمام الكتاب العرب والجزائريين الذين أخذوا القواعد والأسس من منهجه، والذي يعد من أهم الكتاب الذين وظفوا السرد في مسرحهم، لأن السرد في المسرح الملحمي عكس المسرح الدرامي، يقدم نفسه على أنه سرد مقصود، يؤدي إلى تغريب الحادثة وتفكيك المضمون، عبر تقديمه في شكل سردي وحوار أو في شكل أغنية لمخاطبة الجمهور، إضافة إلى دور الراوي كدور مستقل، وهذا ما نجده في كثير من النصوص الجزائرية والمتمثل في شخصية الراوي أو القوال.

وأخذ المسرح الجزائري كثيرا من المنهج الملحمي في محاولة التأصيل لمسرح مستقل، حيث عمد التراث الشعبي كمصدر أولي للكتابة المسرحية، وهو يشهد الآن أن تبنى مؤلفوه هذا الاتجاه الذي يستخدم السرد عنصرا بنائيا يحل -أو يدخل موازيا- محل الحوار الدرامي، الذي يرى معظم الدارسين أنه ميزة الدراما والعنصر الأساس الذي تختلف به عن الآداب الأخرى، وعلى الرغم من استخدام السرد في المسرح لم يكن محبذا، إلا أن الكتاب الدراميين لجؤوا إليه كضرورة درامية عملية، خدمة للمنهج المتبع من قِبلهم، وما جاء به بريخت في مسرحه الملحمي.

إن الحديث عن الكتابة المسرحية في الجزائر - وهو محور البحث الموسوم بـ: **"الكتابة المسرحية في الجزائر بين الدرامية والملحمية"**- أمر لا بد منه، من أجل الوقوف عند النقاط والمحطات التي اعتمدها الكتاب المسرحيون الجزائريون في صناعة مسرحياتهم، سواء تلك التي تعتمد على الدرامية في التأليف أو تلك التي تستقي كتاباتها من المنهج الملحمي، وعليه لابد من تبيان الكيفية التي عالج بها كتابنا مسرحياتهم. ومن خلال هذا البحث، أردت أن أتبين تطور حركة الكتابة المسرحية في الجزائر، ومدى تأثرها بالكتابات السابقة، سواء المتعلقة بالمنهج الدرامي الأرسطي أو تلك التي اتخذت من المسرح الملحمي منهجا لأعمالها المسرحية.

تناول الباحث ، من هذا المنطلق إشكالية الكتابة الدرامية في المسرح الجزائري، و التفاوت الذي كان في النصوص المسرحية بين ما هو درامي وما هو ملحمي، والكيفية التي أراد بها كتابنا تجاوز التبعية وتطوير حركة التأليف المسرحي في الجزائر أو التأصيل لمسرح متفرد.

وللإجابة على هذه الإشكالية، يطرح البحث عدة تساؤلات فرعية:

- ما هي الأسس التي اعتمدها كتابنا في كتاباتهم المسرحية وصناعة نصوصهم؟

- هل تبنى مؤلفونا القواعد الدرامية المتعارف عليها؟ أم هل اتخذوا من الملحمية ذريعة لتجريب الكتابة في المسرح؟

- بماذا تميزت الكتابات المسرحية في الجزائر؟ أبالدرامية أم الملحمية؟ أم بهما معا؟

- هل كان لظهور المنهج الملحمي أثر في خروج كتابنا عن أسس وقوانين الدراما الأرسطية؟

- ما هي سمات الكتابة المسرحية في الجزائر؟ هل امتازت بالإبداع أم التقليد؟

- ما هي العيوب والأخطاء التي وقع فيها كتابنا المسرحيون؟ وما هو البديل لذلك؟

للإجابة على هذه التساؤلات، يمكن تصفح هذا البحث الذي ينقسم إلى مدخل و ثلاث فصول.

خصص المدخل الموسوم بـ: " **مفاهيم مسرحية بين الدراما والملحمية** " لمناقشة مفهوم الدراما لغة واصطلاحا، والتطرق لنظيرتها الملحمية في التعريف اللغوي وكذا المفهوم الاصطلاحي، بعد التعرض للملحمة في أصلها اليوناني وتطورها، ثم التعرض بالتفصيل إلى الملحمية كجنس مسرحي وخصوصيتها.

يهتم الفصل الأول المعنون بـ: " **عناصر الكتابة المسرحية بين الدرامية والملحمية** " بعرض العناصر الأساسية لبنية النص المسرحي، حيث جاء في **المبحث الأول "بنية النص الدرامي"** للتعرض إلى الأسس التي تنبني عليها الكتابة من العناصر القاعدية (**الفكرة- الموضوع- الحكاية- الزمن والمكان**)، وكذا لتتبع الخطوات البنائية للكتابة المسرحية (**الفعل- الشخصيات- الحوار: اللغة- الصراع**) والتي تساهم في بناء شكل المسرحية. أما **المبحث الثاني "العناصر الملحمية في النص المسرحي"** ، فخصص لتناول العناصر التي تأثرت بالمسرح الملحمي من **(الحكاية، الفكرة/الموضوع، الفعل، الشخصيات، الحوار والزمن والمكان)**

وجاء البحث في شقه التطبيقي مقسما إلى فصلين، إذ يعنى الفصل الثاني المعنون بـ **"تجليات الدرامية في النص المسرحي الجزائري"** إلى تبيان عناصر الكتابة المسرحية، من خلال رصد الأسس التي تنبني عليها الكتابة من العناصر القاعدية وكذا البنائية بالمزاوجة بين العناصر وهي **(الفكرة- الشخصيات- الصراع والحوار الزمن والمكان)**، بمحاولة تطبيق بعض النماذج مختارة تجلت فيها تلك العناصر والتعرض لها بالتحليل والنقد للتعرف على مدى محافظتها على قوانين الكتابة الدرامية الصارمة التي يدعو لها نقاد المسرح.

وجاء الفصل الثالث المعنون بـ: **"تجليات الملحمية في النص المسرحي الجزائري"** لتتبع بعض العناصر المركبة للنص المسرحي (**الفعل- الشخصيات- الحوار/ اللغة- الصراع**) أين اتخذت الكتابة والتأليف للمسرح الجزائري منحى جديدا على مستوى بنية النص، بتوظيف الملحمية وأسلوب السرد بهدف التغريب، والتي أثرت على بناء شكل المسرحية عند الكتاب الجزائريين بتوظيف الاتجاه الملحمي، حيث تناول الفصل نماذج من مسرحيات تعرضنا فيها بالتحليل والنقد والمقارنة للأسس البنائية للمسرحية الملحمية.

أما الخاتمة، فهي استخلاص لأهم نتائج موضوع البحث، وأسباب التوظيف وعدم التوظيف الحسن لقوانين وأسس الكتابة في النصوص المسرحية الجزائرية، سواء تلك التي انتهجت الدراما الأرسطية أو التي اتخذت من المسرح الملحمي مصدرا لها.

كما يعتمد البحث على المنهج المقارن، الذي ساعد على إيضاح المقاربات الفنية والجمالية باعتماد أسلوب النقد والتحليل والوصف للنصوص المسرحية للوصول إلى مدى محافظة النص المسرحي على بنية درامية ذات القواعد الصارمة من جهة، أما من جهة أخرى لتبيان أثر الملحمية في الكتابة المسرحية.

وككل بحث يجد الباحث نفسه أمام دوافع ذاتية وأخرى موضوعية تدفعه إلى ولوج عوالم بحثه، وما حز الدارس على اختيار هذا الموضوع هو الرغبة في التعرف عن قرب على الكتابة المسرحية في الجزائر، وحتى يكون للباحث رصيد معرفي يساعده على إكمال مسيرته في تخصص النقد المسرحي، هذا من جهة، أما من جهة أخرى فإن الباحث يحاول أن يرصد واقع التأليف المسرحي الجزائري والتعرض للموضوع بالنقد والتحليل وما يكتنفه من غموض، وأيضا محاولة تقييم النص المسرحي الجزائري من حيث التقيد باستعمال العناصر الدرامية أو الملحمية بدقة والتي تقترن بالقوانين الصارمة من حيث الشكل والمضمون، حتى يساعد الدارسين في هذا التخصص الولوج إلى مجال الكتابة المسرحية.

وقد اعتمدت في دراستي على مصادر عدّة كانت سندا مرجعيا وحقلا معرفيا، أذكر منها:

1. **أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية،1983.**
2. **برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل ناصيف، عالم المعرفة، بيروت.**
3. **ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، تر : عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام- بغداد، 1986.**
4. **شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط 2، 2001.**
5. **فريدريك أوين، برتولد بريخت، حياته فنه وعصره، تر: إبراهيم العريس، دار بن خلدون ط2، 1983.**
6. **لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة.**

وحتى لا ندعي الجدة والكمال، لابد من الإشارة إلى بعض الدراسات السابقة في مجال المسرح الجزائري، إلاّ أنّ أصحابها لم يتطرقوا في دراستهم إلى إشكالية الازدواجية بين الدرامية والملحمية وتوظيف السرد في المسرح الجزائري وأثره في بنيته الدرامية، نذكر منها:

1 -حركة التأليف المسرحي في الجزائر، أطروحة دكتوراه لميرات العيد
2 -أثر المسرح الملحمي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي، رسالة ماجستيرلمناد الطيب.
3 -تجليات التغريب في المسرح العربي، أطروحة دكتوراه لفرقاني جازية.
4 -مسرحة الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه لمناد الطيب
5 -الكتابة الدرامية عند رضا حوحو (مصادرها وجمالياتها) ماجستير، علوات كمال
6 -تلقين التجارب المسرحية المعاصرة في الجزائر. دكتوراه، لإبراهيمي سماعين.
7 -النص الدرامي في منطقة سيدي بلعباس لإدريس قرقوى.
8 -الكتابة الدرامية الجزائرية بين النظرية والتطبيق، ماجستير للربعي أحمد.
9 -الكتابة في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه لبلحوالة سهيلة.
10- Théâtre Algérien, Itinéraire Et tendance, Thèse de doctorat, D'Ahmed Cheniki.

وما لوحظ، أنّه من الباحثين في الدراسات السابقة في موضوع المسرح الجزائري، منهم من ساهم في إعطاء النص المسرحي شأنه من الموضوعية في مسيرته التاريخية، ومنهم من خاض غمار التحليل النقدي للعروض المسرحية، تلك الدراسات كثيرا ما فتحت لي آفاق البحث ما ألهمني المبادرة وقوّى في عزيمة ولوج مجال الكتابة المسرحية في الجزائر بين الدرامية والملحمية، ومحاولة المقارنة بينها من حيت بنائها الفني وصنعتها المسرحية، كما ترك البحث بعض المسائل عالقة على مستوى العرض، خاصة على مستوى التجسيد والرؤية الإخراجية، ولم يدرسها نهائيا وذلك من أجل ترك المجال للدراسات المستقبلية.

واعترض البحث جملة من العراقيل والصعوبات وقفت حجرة عثرة أمام إتمامه، ولعل العائق الكبير هو قلة الدراسات النقدية للبنية الدرامية من حيث الشكل والمضمون والتي تعنى بأثر المسرح الملحمي في بنية النص المسرحي، وإن وجدت فهي خالية نوعا ما من التحليل الفني للعناصر الدرامية والوقوف على الدلالات الفنية والجمالية المهتمة والمتخصصة في دلالة الملحمية السردية في بنية التأليف المسرحي، ما عدا بعض الدراسات السابقة والتي ساعدني في إسقاط بعض النظريات على النماذج المختارة.

وأخيرا، لعلّ من تمام موضوعية هذا البحث التي سعيت إلى الإلمام بها، أن أُرجع الفضل إلى أهله، لذلك أنوّه بمجهودات أستاذي الذي أشرف على توجيه هذا البحث الذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته الصائبة خاصة ما تعلق بجانب المنهجية العلمية والبنية الدرامية كونه أستاذ نظرية الدراما، كما ضاعف ذلك المجهود بإرشادي إلى بعض المراجع المتعلقة بالموضوع، كما أحرجني بثقته وتحسيسي بالمسؤولية في تنقيح البحث وصولا إلى المستوى الذي يطمئن إليه، فله مني جزيل الفضل والإجلال، كما أقف

احتراما وشكرا للجنة المناقشة التي سعت إلى قراءة وتنقيح البحث من الشوائب والهنات، وحتى لا أدعي أنني كنت ملما بشتات هذا الموضوع، ولكن حاولت قدر ما استطعت رصد تجربة الكتابة المسرحية في الجزائر، التي تحتاج إلى تضافر جهود الباحثين والدارسين لإعطائها المكانة التي تستحقها، والدور المنوط بالكتاب المسرحيين في مواكبة لمقتضيات الحداثة وتحديات العولمة.

وما توفيقي إلا بالله.

المدخل

مفاهيـــم مسرحيـــة بيـــن الدراما والملحميـــة

1 -تعريف الدراما.

-التراجيديا

-الكوميديا

2 -الملحمة.

-التعريف اللغوي

-التعريف الاصطلاحي

-الملحمية

-الملحمي

3 - الملحمية كاتجاه مسرحي.

-التغريب الملحمي وفكرة التطهير

4 - طبيعة السرد في المسرح كعنصر ملحمي.

-الوصف عن طريق السرد.

-وظيفة وخصوصية السرد في المسرح الدرامي.

1. تعريف الدراما:

- التعريف اللغوي:

دراما DRAMA كلمة يونانية الأصل وتعني DRAN أو "DRAO"[1]، ومعناها الحرفي يفعل أو عمل يقام به، ثم انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينية DRAMA، إلى معظم لغات أوربا الحديثة[2]، فمعنى كلمة دراما باليونانية DRAMA = الفعل لا الحدث، "لأن الفعل صفة لاصقة بالإنسان وحده، ولأن ما يتحكم في الفعل هو الإرادة الإنسانية وحدها، أما الحدث فليس بالضرورة من أفعال البشر ولا نتاجا عن إرادتهم الإنسانية "[3]، وترجمة دراما إلى الانجليزية TO PERFORM، وبالعربية يؤدي أو يفعل[4]، إذن الدراما لغة هي أداء فعل معين يولد حدثا معينا ، ولم يختر لها الإغريق كلمة سوى الفعل للدلالة على كل الفنون المتعلقة بالمسرح حيث تتم المحاكاة عن طريق التمثيل.

و"عندما انتقلت الكلمة دراما إلى اللغة العربية، انتقلت كلفظ لا كمعنى"[5]، أي أنها وصلتنا من لغتها كما هي من حيث النطق، أما معناها الحقيقي فظل غامضا، أو "أن استعمالها كعنوان لنوع معين من الفن، جعلها إحدى تلك الكلمات التي يصعب تفسيرها، أو شرحها في بضع كلمات أو جمل"[6]، فقد نصادف في حياتنا اليومية استعمالات متعددة للكلمة تبتعد عن معناها الحقيقي، فالبعض ارتبط في ذهنه

[1]- ينظر، عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987، ص09.

[2]- ينظر، محمد نصار وقاسم كوفحي، تذوق الفنون الدرامية، ط2، عالم الكتب الحديث للنشر التوزيع، الأردن، 2000، ص253.

3- محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، القاهرة، 1994، ص09.

4- ينظر، أحمد إبراهيم، الدراما و الفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2006، ص18.

5- ينظر، حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1972، ص27.

6- م ن، ص27 .

بالمأساة والحزن، فيقول أحدهم مثلا: هذه القصة درامية، وهو يقصد أنها حزينة أو ذات نهاية مأساوية. أما البعض الآخر فيستعملها رديفا للمسرحية ، دراما = مسرحية.

- التعريف الاصطلاحي:

حاول بعض المترجمين والمفسرين إعطاء شروحات للدراما - في القواميس خاصة - على أنها قصة أو رواية أو تمثيلية أو دراما[1]، التي تبدو أنها مختصرة وبعيدة عن المعنى الحقيقي والدقيق، وقد تكون الدراما نصا نثريا أو شعريا تروى فيها الأحداث والمواقف عبر الحوار والحركة لتكون قابلة للعرض على خشبة المسرح بمصاحبة العناصر الأدائية[2].

عرف أرسطو الدراما بأنها "محاكاة لفعل الإنسان"[3]، ولقد حاول THE COMPANION TO THE THEATRE OXFORD محاولة موفقة إلى حد ما فأعطى تعريفين لكلمة الدراما على الوجه التالي:

- يطلق بشكل عام على كل ما يكتب للمسرح؛ كأن يقال الدراما الإنجليزية والدراما الفرنسية، أو على مجموعة من المسرحيات تتشابه في الأسلوب أو في المضمون، مثل الدراما الواقعية أو دراما عصر النهضة، أو الدراما الملحمية وغيرها.

- أو "على أي موقف ينطوي على صراع، ويتضمن تحليلا لهذا الصراع عن طريق افتراض وجود شخصيات]...[، وقد تستعمل الكلمة - بمفهوم أضيق- في تعريف مسرحيات ذات مضمون

1- ينظر حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، م س، ص28.

2- ينظر، مارتن إسلن، تشريح الدراما، تر: أسامة منزلجي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1987، الأردن، ص09.

3 - ينظر، محمد نصار، قاسم كوفحي، تذوق الفنون الدرامية، م س، ص7.

عاطفي]...[ورغم أن هذا التعريف قد وضع بعض النقاط فوق بعض الحروف ، إلا أنه لا زال - في رأينا - قاصرا، عن الإحاطة بجميع المعاني التي توحي بها كلمة دراما"[1]، "فالدراما شكل من أشكال الفن، قائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في الأحداث، هذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات، دون أن يتدخل الفنان بالشرح أو برواية ما يحدث]...[والفن الدرامي هو ذلك الذي تكون الكلمات فيه، هي وسيلة التعبير عن أفكار ومشاعر ورغبات الأشخاص الذين تخيلهم الكاتب]...[، فباستعمال الكلمات وحدها يخلق الكاتب الدرامي الشخصيات، وكذا الأحداث التي تورطوا فيها هذه الأحداث تأخذ شكل حبكة لها شكل وهدف، وتلتزم بالخلفية وبالزمان والمكان، التي يتصور الكاتب أن الأحداث وقعت فيها والحديث الدرامي لا يقتصر على التعبير عما يجري بين الأشخاص، بل يتولى توضيح الأفعال التي يقومون بها]...[داخل حدود العالم الدرامي الذي يتصوره الكاتب، والعلاقة الدرامية صراع، هذا الصراع غير قاصر على علاقة الأشخاص بعضهم ببعض، بل يمتد إلى علاقاتهم بالقوى المختلفة المحيطة بهم"[2].

تقدم الدراما على أنها شكل من أشكال الأدب،"إلا أن المفاهيم العلمية والنقدية استقرت على أن الدراما نوع من الأدب المعد للتمثيل؛ أي أن يتقمص ممثلون أشخاص النص]...[، وهذا ما يميز النصوص الدرامية عن غيرها، من النصوص الشعرية والسردية قابليتها للتمثيل والتقديم للجمهور، من خلال عرض مسرحي"[3]، وهي بذلك نظرية ترى أن الفن الدرامي لا يكتمل إلا بالعرض، "فالعمل

1- حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، م س، ص 28.

2- م ن، ص 29/28.

3 أحمد إبراهيم، الدراما و الفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006، ص45.

الدرامي مكتوب، لكنه مكتوب لكي يمثل"[1]، أو نستطيع أن نقول أن الدراما هي الروح، والعرض هو الجسم الذي تتجسد من خلاله .

بعد كل التعريفات، التي تكاد أن تكون سليمة لكنها غير مطلقة لتغير طريقة المحاكاة فيها، فيمكن للمسرحية أن تكون دون حوار بين شخصيتين فتتعداه إلى مونودرام تحكي قصة بين شخصيات يتقمصها ممثل واحد، كما يمكن للمسرحية أن تكون مرتجلة دون نص كما كان في الكوميديا دي لارتي [2]، أو أن تكون غير قابلة للعرض كما في المسرح الذهني، لذا يسميه البعض مسرح الفكر ومنهم الشاعر الفرنسي"الفريد دي فيني" الذي كتب عن مسرح الفكر ومن قبله "شك سبير"، الذي تحدث عن مسرح يعتمد على الأفكار الاجتماعية [3]، وبعدها غدا الفكر في الدراما الحديثة عنصرا أساسيا من عناصر المسرحية الأوروبية، يسير جنبا إلى جنب مع الشعور و إن كانت نسبة حضوره تتفاوت من مسرحية لأخرى بسبب اتجاه المؤلف ومذهبه.

تعريف التراجيديا*: تراجيديا نسبة إلى اللفظين اليونانيين TRAGOS أي الماعز وOIDE أي أغنية [4]، و"المعنى اللغوي لهذه التسمية هو أغنية الماعز وفقا لأرجح التفسيرات، فإن سبب هذه التسمية يرجع إلى أن الجوقة القديمة في الأناشيد الديثرامبية التي نشأت منها التراجيديا ، التي كانت

1 إبراهيم حمادة، اللغة الدرامية (العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة)، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص187.

2- ينظر، مارتن إسلن، تشريح الدراما، تر: أسامة منزلجي، م س، ص10.

3- ينظر، فؤاد دوارة، الأصول الفكرية لمسرح توفيق الحكيم، مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 75، سبتمبر 1978، ص5. نقلا عن، إميمون بن براهيم، المرجعية الاجتماعية لمسرح توفيق الحكيم، أطروحة دكتوراه، إشراف: أحمد مسعود، جامعة وهران، 2011، ص156.

* تتركب كلمة التراجيديا، Tragàdia من لفظتين Tragos، بمعنى جدي أو ماعز، ومن Oidé بمعنى نشيد أو أغنية. ،أنظر أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، 1983، ص60.

4- أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، م س، ص11.

يرتدي جلد الماعز، على أساس أن المنشدين يمثلون دور الساتيري أتباع الإله ديونيسيوس"[1]، فاليونان كما نعلم ارتبطت حضارتهم كلها بآلهتهم واعتقاداتهم، فالمنبت الأول للتراجيديا الإغريقية كان الدين الوثني.

ويعرفها أرسطو بأنها محاكاة لفعل الجاد النبيل المكتمل في ذاته، نظرا لما يتسم به من عظم الشأن، في لغة لها من المحسنات ما يمت بالحوار بين طرفين لا عن طريق السرد كما في الملحمة ، وذلك في إطار درامي وليس قصصيا، أما الوقائع فهي تثير مشاعر الشفقة والخوف، وبذلك تحقق التطهير* المرجو منها لهذه المشاعر[2].

هذا "التعريف جرى تفسيره على أنه يختص بالقيمة العلاجية للتراجيديا، من ناحية توفيرها لمنطلق أو لمخرج للعواطف التي قد تتراكم بسبب استمرار الضغط مما قد يؤدي بالإنسان إلى تصرفات خاطئة"[3]، ذلك أن العواطف - خاصة عاطفتي الخوف والشفقة - عندما تثار في التراجيديا تتطهر النفس البشرية من العقد والهواجس وشتى المخاوف الإنسانية.

1- محمد نصار وقاسم كوفحي، تذوق الفنون الدرامية، م س، ص16. نقلا عن ،إبراهيم سكر، الدراما الإغريقية، د ط، المؤسسة العامة للنشر، 1958، ص11.

* التطهير: من أعقد المصطلحات الأرسطية التي دار حولها جدل طويل، ويحدث التطهير من خلال عاطفة الشفقة والخوف من منطلق أنهما وسيلتان لتطهير الروح من الطمع والشهوة، لأن المأساة هدفها التعليم، شريطة أن تتوفر على الإقناع والمنطقية، والملهاة تدعو إلى الطريق القويم من خلال عرض درامي مصحوب بالضحك والدعابات الساخرة وبهذا يحدث التطهير بالخوف والشفقة في التراجيديا، وبالوقوف على أخطاءنا في الكوميديا.

2- ينظر، أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، م س، ص ص101-102.

3- حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، م س، ص36.

تعرف التراجيديا حسب أرسطو على أنها محاكاة[1*] "لفعل جاد وتام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير"[2].

تعتبر التراجيديا "مسرحية ذات موضوع جاد، ذي طابع حزين، يتعرض لأفعال البشر في صراعهم مع القوى التي تحيط بهم، وتتحكم في مسار سلوكهم، سواء كانت قوى خارجية مثل البشر أو الآلهة، أم قوى داخلية مثل النوازع والأهواء ،أين كان كتاب التراجيديا يحاولون أن يظهروا في أعمالهم أن السلوك الإنساني ما هو إلا نتيجة نوازع داخلية قائمة على أساس من الفكر، وأن ما يقوم به الإنسان من أفعال في حياته، إنما هو نتيجة لوقوع الإنسان فريسة لصراع، ما بين العقل والأهواء"[3].

هذا وقد وضع أرسطو "بناءا صارما للمسرحية التقليدية، التي يجب أن تتوفر فيها العناصر الأساسية، كما حددها في كتابه فن الشعر وهي الشخصيات، الأفكار، اللغة، المشاهد والأغنية محدد بالمقدمة والذروة والختام، يوضع في إطار مثلث صارم هو الآخر، يتمثل في وحدة الزمان والمكان

---

[1]- ينظر إريك بينتلي، الحياة في الدراما، تر جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 3، 1982، ص 13.

[*] المحاكاة: ميمسيس mimrisis مصطلح نقدي، استعمله أفلاطون قبل أرسطو، وكان معروفا وقت ذاك للتفريق بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية، والمصطلح في دلالته القديمة يتضمن معنى العرض أو إعادة العرض، أو الخلق من جديد، و هي تقليد مبدع يضيف إليه الفنان لمسات جديدة تجعله -أحيانا- يسمو على الأصل المحاكى، ولذلك فهي ليست نقلا حرفيا ولا تصويرا فوتوغرافيا لما هو كائن، بل لما ينبغي له أن يكون. كما أن هناك مدلول آخر للمحاكاة، وقد جاء في الكلمة الإغريقية (mimmesis) والتي تعني مجرد نسخ بسيط، وذلك لرغبة الإنسان في الحياة مرتين، لذلك كان الفن وكانت المحاكاة الآنية لأنها مغروسة في الإنسان منذ طفولته، وأحد ما يفرقه عن الحيوانات الأخرى، لأنه أشدها محاكاة فنحن حين نتأمل الأشياء نسر حين نعيد تقليدها بأمانة وابتكار.

[2]- ينظر، أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، م س، ص95. نقلا عن سوالمي الحبيب، التجربة المسرحية في الجزائر بين الهواية والاحتراف، رسالة دكتوراه، إشراف، د. إيميمون بن براهيم، جامعة وهران1، 2017، ص13.

3- محمد نصار وقاسم كوفحي، تذوق الفنون الدرامية، م س، ص16.

والحدث"[1]، وظلت هذه القواعد تطبق لفترة طويلة، لكنها - خاصة المثلث الأرسطي – تعرضت لتغييرات في عناصرها عبر تطور نظريات الدراما ، لكنها بقيت رغم ذلك المرجعية الأساسية للكتابة الدرامية، يهتدي بها كتاب المسرح عبر مختلف العصور باختلاف مذاهبهم وتياراتهم.

الكوميديا* هي حسب أرسطو دائما: "محاكاة لأناس أرდياء الناس أي أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كل أنواع القبح، ويمكن تعريف الشيء المثير للضحك بأنه الشيء الخطأ أو الناقص الذي لا يسبب للآخرين ألما أو أذى، ولنأخذ القناع الكوميدي المثير للضحك كمثال يوضح ذلك، ففيه قبح وتشويه ولكنه لا يسبب ألما عندما نراه" [2]، كما أن الكوميديا تلطف من حدتها، وتعود بها إلى معيارها الصحيح، وبالتالي تطهر الذهن أيضا منها ومما شابهها من العواطف السلبية المثيرة للضحك والنقد.

ويعتبر التقليد إعادة لما هو كائن، بلا زيادة ولا نقصان، بينما لا تكون المحاكاة كما يقول أفلاطون: "صورة مطابقة للواقع المنقول عنه، بل صورة متغيرة ومختلفة إلى حد ما عن هذا الواقع" [3]، ونفهم من هذا أن المحاكاة هي تقليد مبدع يضيف إليه الفنان لمسات جديدة تجعله -أحيانا- يسمو على الأصل المحاكى، ولذلك فهي ليست نقلا حرفيا ولا تصويرا فوتوغرافيا لما هو كائن ، بل ما ينبغي له أن يكن بصورة فنية إبداعية.

1- ينظر، أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، م س، ص46 .

* الكوميديا: كلمة Komoidia تتركب من Komos بمعنى الحفل والصخب، ومن Olieden بمعنى يغني أو ينشد.

[2]- أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، م س، ص، 88.

[3]- محمد حمدي إبراهيم، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة والطباعة والنشر، القاهرة، 1977، ص 29.

لقد تميزت المحاكاة في الدراما أو الشعرية الدرامية عن الأقسام الأدبية الشعرية الأخرى ونقصد بذلك الغنائية الملحمية، حيث انشغل الفلاسفة اليونانيون بهذه الأقسام التي تعبر كل منها عن مشاكل الإنسان وأوضاعه بطريقتها الخاصة، فالغنائية صارت محاكاة سردية منفردة على لسان الشاعر (ذاتية) وصارت الملحمة سردا مزدوجا في التعبير عن الماضي والحاضر (ذاتية + موضوعية)، وصارت الدراما فعل في الحاضر ومحاكاة مباشرة مماثلة، أي محاكاة فعلية ومؤداة وليست بالسرد أو القص [1]، وكأننا قمنا بإعادة تركيب شيء جديد من مصدره الأول أو المنقول عنه، ولكنه ليس هو ذاته، يجمع بين الجنسين.

2. الملحمة:

- التعريف اللغوي:

كلمة مأخوذة من اللغة اليونانية EPOS والتي تعني القول والسرد، ثم أطلقت كتسمية على الملحمة[2]، كما عرفت اللفظة في اللغات الانجليزية والفرنسية "بمعنى كلام أو حكاية، أما في العربية فهي تعني معجميا موقعة حربية تلتحم فيها الجيوش، فالملاحم جمع ملحمة على وزن مفعلة، والملحمة هي الوقعة العظيمة من وقائع الحروب التي يتلاحم فيها الجيشان المقتتلان"[3].

- التعريف الاصطلاحي:

هي قصيدة سردية طويلة ذات أسلوب رفيع تتغنى بالبطولات والحروب ووقائع ذات دلالة على أمة من الأمم يمتزج فيها الواقع بالخيال، كما تتميز فيها الشخصيات بالقوة الجسمانية والمعنوية تمكنهم من

[1] - ينظر فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي، ط1، 2001، ص 141.

[2] - ينظر، أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، م س، ص، 60.

[3] - فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1988، ص15.

تجاوز أي عقبات وتجعلهم خارقين وقادرين على مواجهة الآلهة، فالملحمة إذا انعكاس لتاريخ الأمم والشعوب في عاداتها وتقاليدها وخوارق أبطالها، كما هي تصوير للصراع ضد القوى الطبيعية والمعجزات والخوارق اللامنطقية [1]، وقد ظهر الشعر الملحمي عند الهنود والفرس والبابليين واليونانيين كما عرفته الآداب الأوروبية في القرون الوسطى.

والملحمة عند أرسطو تشبه التراجيديا من حيث مبدأ المحاكاة، ولكنها تختلف عنها في الفعل المحاكى، فالملحمة تعتمد تنوع الأفعال لأنها تستلهم التاريخ في مواضيعها، والتاريخ متنوع ومختلف الأزمنة خارج عن الفعل الرئيسي، وبما أن الزمن في الملحمة واسع وشاسع فإن الأمكنة فيها عريضة ومعقدة، تتميز فيها الأفعال بالحزن والشقاء بأسلوب شعري في عالم يتسم بالكمال في مواضيعه، ولكن له بالضرورة بداية ووسط ونهاية يغلب فيه عنصر الإلهام[2].

كما تشبه الملحمة في أنواعها بالدراما، إلا أنها تختلف عنها في نوع الحبكة، فقد تكون بسيطة، معقدة، خلقية أو متعلقة بمعاناة [3]، فالإلياذة بسيطة في فعلها لكنها متعلقة بمعاناة، أما الأوديسة فالحبكة فيها مركبة، وبالتالي تشترك الملحمة مع الدراما في أنواع الحبكة لكن تختلف معها في الطول والوزن البطولي، فهي تمتاز بالجلال والفخامة، كما أنها تخلو من الغناء والموسيقى[4].

1- ينظر، أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، م س، ص، 60.

2- ينظر، م ن، ص، 199.

3- ينظر، م ن، ص، 202.

4- ينظر، م ن، ص، 60.

حدد أرسطو الخصائص الفنية للملحمة حين أكد أنها حادثة تدور حول موضوع لتبيان الصراع القائم بين حضارتين أو أمتين، والصراع فيها يدخل ضمن دائرة البقاء وحق الدفاع عن الحق في الحياة، وتنقسم الملاحم حسب أرسطو إلى نوعين، الملاحم الطبيعية والملاحم الاصطناعية.

أما الملاحم الطبيعية فتعتبر شعرا بدائيا ترتكز فيها المواضيع على الأحداث التاريخية، كما تمتاز بالقدم الضارب في عمق الزمن الغابر، وهي تصوير عن حال الأمة وكل جوانبها، فتصور الشعراء وواقعهم بين الأفراد، حيث تكون فيها المعتقدات أصلية من وحي الأمة في حد ذاتها، وأما الملاحم الاصطناعية هي من إلهام الشاعر لا الأفراد أو الأمة كاملة، فالشاعر هو المسؤول عن إبداع الأشعار البطولية وينسبها إليه، بصورة تغلب فيها الذاتية عن الموضوعية[1].

3. الاتجاه الملحمي في المسرح:

- **الملحمية:** هي اتجاه مسرحي حدد معالمه الأولى الفيلسوف أروين بيسكاتور [*]، حين استعمله لتعديل وظيفة المسرح وماهيته، بهدف كسر وحدة وتماسك بنية النص بإدخال عناصر وصفية وتفسيرية وصولا إلى التعليم والمتعة الواعية، لتغيير الواقع وإحداث التغريب، والذي تبناه فيما بعد الفنان المسرحي برتولد بريخت، أن جعل من المسرح الملحمي مسرحا ثائرا على المسرح الدرامي[2].

---

[1] - فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، م س، ص18.

[*] إروين بيسكاتور(1893-1966) فيلسوف ومفكر ألماني، اتجه بالاهتمام بعد مرحلته التعبيرية أو الدادائية إلى تأسيس المسرح في سياق تخلصه من التزامه اللاسياسي وعدميته الفنية، يمثل فن بيسكاتور النظام الاجتماعي بكل نفسه الملحمي وشموليته، يتيح له أن يسرد علينا حكاية. ويعد المحفز الرئيس وراء انتقال مكونات ومفاهيم لفظ الملحمي إلى المسرح الحديث، حيث يصل بين الملحمي EPIC والسياسي POLITICAL إسهاما دالا في التطور اللفظي لهذا الاتجاه القديم الجديد.

[2] - ينظر، محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، دار غريب للطباعة، القاهرة، د ت، ص57.

لما كانت الحركة المسرحية أنجح وسيلة للتوعية والتغيير، فقد تطلبت التحولات السياسية والاقتصادية في ألمانيا مناهج مسرحية جديدة، مؤهلة لنشر الوعي السياسي والاجتماعي لدى الجماهير وتحفيزها على الثورة والتغيير، في زمن انتشرت البطالة الجماعية والبؤس في صفوف الطبقة العاملة [1]، تلك الأوضاع الخطيرة كان يلزمها فعل ثقافي يؤطر الطبقات العاملة اليائسة، "وقد كان لمايرخولد Meyerhold* دورا في ذلك لما زار ألمانيا، إذ حاول التوفيق بين منهجه في الإخراج ومتطلبات الثورة، لأن مسرح بريخت يدعو لأن يبقى المتفرج مدركا وأن يتابع ما يعرض عليه بوعي بتام"[2].

كان للدروس الماركسية الأثر العميق في جعل بريخت يقتنع بأن أشكال الدراما التقليدية لا تناسب عملية عرض الظواهر الحديثة، حيث تشكل عنده الوعي بالدور الاجتماعي والسياسي للمسرح، وتعمقت معرفته بالفكر الهيجلي والماركسي، الشيء الذي دفعه إلى تغيير نظرته للمسرح، وانصب اهتمامه على المسرح الملحمي، والذي يعتبر فيه الصراع الدرامي نوعا من التفكير العقلي، لأنه يقود إلى سلسلة من الفرضيات والحتميات التي تؤدي في النهاية إلى شكل أو حل جديد[3].

وبهذا، توصل بريخت إلى نوع مسرحي موازي للمسرح الأرسطي، محاولا الوصول إلى مبتغاه التغييري والتعليمي من خلال مسرحه الملحمي، بإعطاء مفهوم لهذا المسرح من خلال كتابه (الأرجانون الصغير)، عارض فيه ما ورد عند أرسطو في كتابه (فن الشعر)، و"بدلا من المسرح الدرامي أو المسرح القديم كما كان يسميه بريخت، تراه يتصور مسرحا يكون فيه المتفرج فعالا، ولكن لكي يتحقق هذا لا بد

[1]- ينظر، مناد الطيب، أثر المسرح البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية، رسالة ماجستير، إشراف، د. أمين الزاوي، جامعة وهران، 1995/ 1996، ص 09.

* مايرخولد: مخرج مسرحي روسي، كان له منهج إخراجي يعتمد على البيوميكانيكا.

[2]- مناد الطيب، أثر المسرح البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية، م س، ص 11.

[3]- ينظر عدنان رشيد، مسرح بريخت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، د ت، ص 63.

من تغيير جذري في مفهوم الدراما" [1]، داعيا ومناديا إلى تجاوز المفهوم الأرسطي الذي يقوم على محاكاة الذات وعواطفها، إذ كانت الملحمية بديلا لهذه المفاهيم، فهي تقوم على أساس طرح قضايا المجتمع، وتعتمد على الفرد بوصفه محور هذا الواقع داخل منظومة الجماعة.

عارض بريخت المسرح الأرسطي مقتبسا كلمة ملحمية من الملحمة عند أرسطو، دلالة على السرد القصصي للأحداث الكبرى، والوقائع بصورة قصصية لا حوارية، مخاطبة العقل لا العاطفة، معالجة في ذلك شريحة كبيرة من المجتمع [2]، باعتبار "أن الذات الفردية ليست سوى جهاز بغيض للوعي الناقص ومصدر لرؤى سخيفة وتصورات شديدة الخطر" [3]، لأن الذاتية والانعزالية لا تخدم المجتمع، لذا يجب التعامل مع الفرد بوصفه نواة تدخل ضمن دائرة اجتماعية تحدد تطوره ونموه الفكري.

أبعد بريخت فكرة المحاكاة القائمة على الإيهام وتصوير ما هو كائن للوصول إلى ما ينبغي أن يكون، حيث وضع تصورا مختلفا عما أراده أرسطو في تنظيره للدراما، إذ تعامل مع الفن المسرحي من منظور فلسفي تبنى فيه فلسفة كارل ماركس، حيث عمل على إبراز الجدلية القائمة في العلاقة بين الأفراد ضمن المجتمع الواحد، وبين الإنسان والعالم في صراعه المرير مع الواقع المبني على الدياليكتيك **، وتوضيح الفعل في سياقه التاريخي، على أن التاريخ مصدر الفن الأساسي في إنتاج الأفكار.

وتعتبر الملحمية تجربة يتم فيها تحويل المعنوي إلى مادي بمتعة بالقياس إلى الجمهور، يجعل أحداثها قريبة من وعيه، هذه التجربة لا تهتم بصنع العاطفة ولا بإنتاج التطهير من الخوف، بل هي

[1] - رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن،مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة،1971، ص 148.

[2] - ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص77.

[3] - إريك بيتنلي، المسرح الحديث، ترجمة محمد رفعت عزيز، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1965، ص 370.

** الدياليكتيك: هو الجدل، أي محاولة الوصول إلى الحقيقة من خلال رأيين متناقضين ينشأ رأي ثالث يقودنا إلى الحقيقة.

خاضعة للتغيير الإيجابي في وظيفة المسرح من خلال الصراع القائم بين الطرفين، فينتج عنه موقف آخر يقود إلى الحقيقة بأسلوب تغريبي كما هو في الواقع[1].

تقدم المحاكاة في الملحمية على أساس الأفعال الحيوية والتصوير المتنوع للشخصيات عن طريق اللوحات، بسلب تلك الشخصيات لأفعالها والتوصل إلى النتائج عبر التجربة بالنقد والتحليل، حيث تعرض الأحداث باعتبارها عواقب محتومة نتيجة الواقع الحقيقي (الحتمية التاريخية)، والشخصية فيها كمية ليست بحاجة إلى التحديد التام لأنها ليست شبيهة بالواقع وإنما هي الواقع في حد ذاته[2].

تقوم الملحمية على تداخل خاصيتين هامتين هما الخاصية الشكلية والخاصية الفكرية العميقة أو الإيديولوجية، وتدخل المتلقي كطرف أساسي في معادلتها؛ فهو أكثر أهمية حتى من المسرحية نفسها، لأن العملية الدرامية برمتها تقوم من أجل هدف واحد وهو تعليم وتوعية المتلقين، و"الفن الذي لا يضيف شيئا إلى تجربة الجمهور والذي يغادره كما وجده]...[ويؤكد أراء فجة ومهترئة، إن فنا كهذا لا يساوي شيئا"[3]، لأن المسرح الملحمي وسيلة هامة في تعليم المتلقي وتوعيته، حتى يبقى يقظا مراقبا وناقدا للأحداث، يساهم في اللعبة المسرحية ومتجاوزا الدور السلبي الذي ألفه مع المسرح التقليدي[4].

---

[1]- ينظر، إريك بيتنلي، المسرح الحديث، ترجمة محمد رفعت عزيز، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1965، ص77.

[2]- ينظر، ماري إلياس- حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص77.

[3]- عدنان رشيد، مسرح بريخت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1988، ص201.

[4]- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري/جامعة وهران، دار الرشاد، ط 1، 2012، ص152.

- **ملحمي**: هو أسلوب يدل على شكل مسرحي أو اتجاه، له زمن مغاير يمتد إلى التاريخ البعيد، فيعرض الأحداث الماضية على أنها تجري الآن على جمهور يمتاز بنوع من النباهة والهدوء، كما يعتبر عرضا للنشاط الفردي والمحدود ضمن العالم المحيط.

أحدث مصطلح "ملحمي" الذي وضعه برتولد بريخت، ثورة على المسرح التقليدي، حيث يقوم على فكرة تجاوز الوحدات الثلاث، والاعتماد على مبدأ التغريب وكسر الإيهام، أين يتم فيه رسم صراع الشخصيات من خلال عرض مجموعة من اللوحات المشهدية التي لا ترتبط مع بعضها البعض في سياق حدث واحد، فالوحدة لا تتحقق في مجال الحكاية بل في مجال وحدة الفكرة الأساسية، فالصراعات الفكرية والاجتماعية والسياسية أو الإيديولوجية تنتهي بإعادة الانسجام الاجتماعي أو فرض النظام السياسي، حيث أكد بريخت على ضرورة الفرد وأولويته في إثارة الصراع الطبقي بين الشخصية والمجتمع، وهذا ما يبرر ظهور الاتجاه الملحمي البريختي بوصفه تيارا مسرحيا تجاوز كل ما هو سائد في المسرح مع بداية القرن العشرين، حيث أعطى للمسرح وظيفة تعليمية اجتماعية فاعلة تقتحم الفعل السياسي، من أجل إحداث التغيير الشامل في جميع مناحي الحياة.

شكل منهج بريشت أو بريخت انقلابا فنيا عميقا في الساحة المسرحية في جلّ بقاع العالم، وقد تمّ الإعلان عن ظهور بريشت بمسرحه الثوري في حقل المسرح مبكرا في العشرينيات، معلنا بذلك عن ثورة جديدة في الفن، حيث انتهج أسلوب التغريب * الذي يهدف إلى إقناع المشاهد، لأن ما يقوم به الممثلون على الخشبة إنما هو تمثيل مصطنع لحقيقة اجتماعية أو حالة سياسية يعيشها الشعب و التي تستدعي إحداث تغيير جذري فيها.

* التغريب: هو أسلوب دراسي يريد من خلاله بريخت نزع صفة البديهية عن الحادثة أو الشخصية، وإثارة الاندهاش والفضول حولها، أي تغريب المألوف وجعله شيئا غير عادي.

يعتمد منهج بريشت على الثورة والمجابهة الشعبية لكافة أساليب القهر والتسلط، وهذا مؤشر واضح على تأثر بريشت بالفكر الإيديولوجي الشيوعي، والانطلاق إلى المزيد من الحرية الإنسانية، "إذ ليس المهم ترك المتفرج وقد تطهرت روحه، بل تركه وقد تغير كيانه، أو بالأحرى تركه وفي نفسه بذور التغيير التي ستنمو خارج المسرح عمّا قريب" [1]، حيث يبين أن بريخت كان يعتمد على تنمية متعة الفهم والإدراك لدى المتلقي وتحويله على المعاناة الإيجابية التي تدفع به إلى تغيير الواقع.

"وتيار المسرح البريختي هو واحد التيارات العالمية التي تسود في المسرح المعاصر ليس في ألمانيا وحدها فحسب بل في العالم كله، وقد نجح بريخت في خلق تيار عام تبناه العديد من الكتاب والمخرجين في العالم ولا زالوا يسيرون على منهجه حتى الآن"[2].

- التغريب الملحمي وفكرة التطهير:

يعرف الدكتور إبراهيم حمادة التغريب فيقول: "الصورة المغربة هي عبارة عن عرض لشيء أو موقف مألوف لنا في إطار القول أو الفعل يظهر غريبا، إنه القوة التي تجبر المشاهدين على رؤية أو إدراك شيء تعود على رؤيته]...[حتى يصبح من السهل الاعتقاد بأن هذا الشيء دائما كذلك]...[عندما نغرب شيئا مألوفا لنا ومعتادين عليه، فإننا نضعه في وضع الشيء الجديد اللاحتمي"[3].

وبالتالي، يعتمد المسرح الملحمي بشكل متكرر على مصطلح التغريب، فإذا كان المسرح التقليدي مسرح يرتكز على سرد معاناة الإنسان عن طريق المنولوج من خلال أداة الحوار، فإن المسرح

[1] - عبد العزيز محمد، أزمة المسرح العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1993، ص164.
[2] - بوكروح مخلوف، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة الجيش، العدد 188 ، سنة 1979، ص49.
[3] - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1971، ص107.

الملحمي يرتكز إضافة إلى الحوار على السرد والأغاني وآليات الراوي والفرجة ، والذي يؤدي إلى تغريب الحادثة الفنية عند المتلقي، حتى يفسح له مجال للتفكير ويجعله يعي ما يحدث أمامه، مستنتجا ومعلقا وناقدا من أجل التغيير في المجتمع، وعلى المؤلف أن يستغني عن إيهام المتلقي بالحقيقة، من خلال عرض أحداثه عن طريق لوحات منفصلة تُكوِّن في الأخير فكرة واحدة دون الاعتماد على المنهج التقليدي، الذي يركز على الصراع الدرامي وما يحدثه من انفعال واندماج للمتلقي مع الشخصيات في العمل المسرحي.

أما بالنسبة لمصطلح التطهير الذي يتحدث عنه أرسطو ، باعتباره يأتي جراء إثارة عاطفتي الشفقة والخوف، باندماج المتلقي مع البطل المأساوي في التراجيديا، فبريخت يربط هذا بحقيقة أخرى، مردها التغريب المسرحي في النص، لهذا جعل من المسرح عبارة عن موازنة بين العقل والعاطفة وذلك بفصل كل منهما عن الآخر، إذ لا ينفي بريخت الإيهام * كلية، بل يجب أن يكون هذا الإيهام ملحميا، واستعمل بريخت هذا المصطلح أول مرة عند اقتباسه لمسرحية "رؤوس مدورة رؤوس مدببة"، التي تقدم غربة الإنسان في عالم تحكمه قوى طاغية، وهذا الاغتراب يولد نوع ا من الانعزال يكون أثره سلبي بالنسبة للإنسان، والتطهير في رأي بريخت هو عملية تنويم مغناطيسية تجعل من المتلقي عنصرا سلبيا، ولا بد من التخلص من هذه الظاهرة المرضية[1].

كما كانت عودة بريخت إلى التاريخ والأساطير في أعماله المسرحية، محاولة إعطائها صبغة جديدة تختلف في توظيفها عن المسرح التقليدي، بهدف تعليم المتلقي وحثه على العمل المتواصل من أجل

* الإيهام: هو عملية السيطرة على شعور المشاهد، بإقناعه أن ما يشاهده على الخشبة هو حقيقي، لهذا فإن الإيهام الملحمي حسب بريخت هو إيقاظ لعقل المشاهد من خلال تنبيهه بأن ما يحدث أمامه ما هو إلا تمثيل.

[1] - ينظر عدنان رشيد، مسرح بريخت، م س، ص 24.

الثورة والتغيير وإزالة الاغتراب الروحي، معتمدا على الملحمة و السياسة والأفكار الإيديولوجية، مستعملا تقنية الراوي لسرد أحداث مسرحياته، مكونا بذلك صورة الفرد في تفاعله مع المجتمع.

4. طبيعة السرد في المسرح:

لعل أهم عنصر يميز الدراما هو المحاكاة، لأنها تحاكي أو تعيد محاكاة أحداث وقعت أو يفترض وقوعها في العالم الواقعي أو في العالم المتخيل، والشيء المشترك بين هذه الأنواع المختلفة من التمثيل هو أنها جميعا حدث محاكى، فالنص الدرامي لن يأخذ بعده الحقيقي إلا بعد تجسيده فوق الخ شبة، وعكس ذلك هو أدب ويمكن قراءته كقصة، هنا يتداخل الأدب السردي والشعر الملحمي والدراما، ومن هنا فإن العنصر الذي يميز الدراما عن هذه الأنواع الأدبية هو العرض أو التمثيل[1].

إن الفرق بين السردي والدرامي، فيكمن في أن السردي عندما يقرأ يتم إدراكه على أنه حدث في الماضي، أما الدرامي فإنه يخلق حاضرا، وفي هذه الحالة يصبح الراوي بحضوره في المكان وسرده لحكايته هنا والآن، أو يعيد تمثيل نفسه كشخصية.

وقد عمد الناقد والمنظر الألماني "ليسنج" إلى تحديد الفرق بين الشعر والفنون البصرية من خلال توضيح كيف يعالج نفس الحدث في قصيدة وصفية وفي قطعة شهيرة من أعمال النحت، وعرّف الفنون البصرية بأنها تحدث في المكان دون امتداد في الزمن، بينما القصيدة تتحرك في الزمن وحده دون أي امتداد مكاني ، أما الدراما (الحدث المحاكى) الذي يتكشف في الحاضر وفي حضور جمهور من المتفرجين أمام الأعين المجردة، والذي يعيد تمثيل الحوادث الماضية الخيالية أو الحقيقية ، "فهو فن فريد، إذ

1- محمود عبد العزيز، البناء الدرامي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص6.

يجمع بين البعدين الزماني والمكاني، والدراما بهذا المعنى هي رواية يمكن رؤيتها، بل صورة زودت بالقوة لتتحرك عبر الزمان"[1]، ويقتصر ظهور السرد في المسرح على بعض الأشكال المسرحية مثل الملحمية، التي تعتمد على السارد بصفة متفاوتة، علما أن السارد في المسرح يشكّل نواة اتصال بين السرد والمتلقي، لأنهما عالمان لا يلتقيان إلا في المسرح الملحمي، لأن الكاتب يتكلم باسمه وباسم الجماعة وينبغي وقوفه بين ما هو خيالي وما هو واقعي وما هو تاريخي في صراع دائم من أجل وصول أحدهم إلى الحقيقة.

هنا جاء الكاتب والمخرج الألماني برتولد بريخت، الذي يعد من أهم الكتاب الذين وظفوا السرد في مسرحهم، حيث استفاد من القالب السردي القائم على عنصر التغريب ، الذي يشكل قطعا في استمرارية الحدث وكسر الإيهام من خلال التأكيد على ظروف إنتاج الكلام، لأن السرد في المسرح الملحمي - على عكس المسرح الدرامي- يقدم نفسه على أنه سرد مقصود، حيث يؤدي إلى التغريب من خلال عناصر واضحة تفضي إلى تفكيك المضمون عبر تقديمه على شكل سرد وحوار.

- وظيفية السرد في المسرح الدرامي:

إذا كان السارد في الرواية يشكل جسرا اتصاليا بين السرد والمتلقي، فإن هذين العالمين لا يلتقيان في المسرح الدرامي ، كما سبقت الإشارة إليه ، ويقتصر ظهوره على بعض الأشكال المسرحية، وبشكل خاص في المسرح الملحمي، ذلك أن السارد في المسرح عنصر اصطناعي؛ أي أنه لا يتدخل في نص العمل، باستثناء المقدمة أو في الإرشادات المسرحية عندما تقال أو تعرض ، والحالة الأكثر انتشارا هي حالة الشخص السارد الذي يحكي ما لم يتمكن عرضه مباشرة على المسرح. وأحيانا نجد أنه من

[1] - مارتن إسلن، مجال الدراما، ترجمة السباعي السيد، القاهرة، وزارة الثقافة، د ط، د.ت، ص35-49.

الصعب رسم الحد بين السرد والفعل الدرامي، نظرا لأن كلام السارد مرتبط دائما بخشبة المسرح ولأنه يتحول إلى فعل درامي تقريبا.

ويتولى السارد المسرحي مسؤولية الفرجة؛ أي أنه القائم على الحفل، المنظم لمواد الحكاية ومقترح الحل لمشاكلها، كما يزود الجمهور مباشرة بمعلومات ضرورية ويخبره بمختلف الأحداث والوقائع.

ولا يوظف السرد في العمل المسرحي جزافا، وإنما لتأدية وظائف بحسب طبيعة العمل ، ويؤتى به ليلبي ضرورة درامية، تتمثل في تعريف المتلقي بالأحداث القبلية، مثلما يحدث في مقدمة المسرح الكلاسيكي التي تشتمل على سرد يأتي في شكل مونولوج أو حوار تتجاذبه شخصيتان كل واحدة منهما تجهل ما ترويه الأخرى ، وغالبا ما يتضمن السرد حدثا من الماضي البعيد أو القريب، يجري خارج خشبة المسرح، إخبارا وإبلاغا عما يحدث في وقت السرد نفسه، وهو ما نسميه الفعل في الحكاية[1].

وهناك شروط لتوظيف السرد في العمل المسرحي، "مثل إمكانية طوله في المقدمة واقتضابه في سيرورة الأحداث والخاتمة حتى لا يقوض بناء الحدث. هذا وقد يُعرِّف السرد بما يجري بعيدا عن الركح في أماكن أخرى حتى لا تخرق وحدة المكان إذا ما قدم على الخشبة، ومن وظائف السرد أيضا التعريف بالشخصيات وبكل ما يسبق بداية الفعل الدرامي"[2].

لا يتدخل الراوي/السارد في نص العمل المسرحي باستثناء المقدمة أو الإرشادات المسرحية، أو ما لا تستطيع الخشبة عرضه، فيقوم السارد بوصفه ليجعل المتلقي في موقع الأحداث، وكثيرا ما يعسر وضع حدود فاصلة بين السرد والحدث الدرامي، ذلك أن كلام السارد يكون في صلة وثيقة مع ما

[1] - ينظر، مصطفى الزقاي جميلة، خصوصية ووظيفة السرد في المسرح المهرجان الدولي للمسرح المحترف،ط2، 2010، ص6.

[2] - م ن، ص7.

يعرض على الخشبة، إذ يتحوّل إلى فعل درامي Acte dramatique تقريبا، ويضطلع السارد بمسؤولية الفرجة لأنه هو الذي يتولى تنظيم مواد الحكاية ويتكفل بإيجاد الحلول الناجعة لمشاكلها، كما يزود المتلقي بالمعلومات والأحداث الضرورية المختلفة.

لم يكن استخدام السرد في المسرح محبذا، واللجوء إليه كان ضرورة درامية في المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي الفرنسي لا مفر منها، لما تتطلبه قواعد الكتابة المسرحية الصارمة من تكثيف لزمن الحدث والتزام بوحدة المكان. لهذه الأسباب تعامل هذا الشكل من المسرح مع السرد حتى عدّ عرفا من أعرافه المسرحية[1].

يشكل السرد الأساس الذي انبثقت منه أنواع روائية منظومة شعرا ثم نثرا، وكل أشكال الأدب الشفوي الذي عرفته الحضارات القديمة مثل الملحمة، السيرة، الحكاية الشعبية، الرواية، القصة، وكل أشكال الفرجة التي تقوم على الرواية والقص.

[1]- ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص249.

الفصل الأول

عناصر الكتابة المسرحيــة بين الدراميهة والملحميــة

المبحث الأول "بنية النص الدرامي"

الأسس القاعدية للكتابة المسرحية

- الفكرة
- الموضوع
- الحكاية
- الزمن والمكان

الأسس البنائية للكتابة المسرحية

- الفعل
- الشخصيات
- الحوار واللغة
- الصراع

المبحث الثاني "العناصر الملحمية في النص المسرحي"

- الحكاية
- الفكرة/الموضوع
- الفعل
- الشخصيات
- الحوار والسرد
- والزمن والمكان

المبحث الأول: "بنية النص الدرامي"

صارت عودة النص المسرحي القوي إلى الساحة الفنية ضرورة إنسانية وسياسية وحضارية. والذي يعد وسيلةً لإثبات الذات وطريقة لتعميق الرؤى والآمال، وهذا لن يتأتى إلا إذا عادت إلى أركان في الدراما والقواعد الصارمة التي لا يكون المسرح مسرحا إلا بها ، كما إن أصول الدراما بعد إعادة النظر فيها والتخلص من بعض قواعدها التي لم تعد مناسبة للعصر ؛ أي من التقليد إلى التجديد في الأدب المسرحي بشكله الجديد، وهذا ما جاء به بعض المنظرين على مستوى الكتابة أمثال هيجل وبيسكاتور وبرتولد بريخت، هذا الأخير الذي يعود إلى ما قبل الدراما بعد أن يعيد النظر في أصولها. وهو تمردٌ عليها بمقدار ما هو تأكيدٌ لها ، ولا يقف عند أصول الكتابة وحدها، بل يتعرض لتجسيد النص المسرحي على الخشبة لكي يستكمل الحالةَ المسرحية التي هي نص وعرض، وبذلك يحاول أن يضع أمامنا أسلوب التعامل لا مع النصوص الجديدة فحسب، بل مع نصوص البشرية جمعاء ، فما أنتجته البشرية من الأدب المسرحي هو الموروث الحضاري لجميع الشعوب في جميع العصور.[1]

وسيحاول الفصل تتبع أصول المسرحية وفن كتابتها، بالتعرض للعناصر التي نظر لها أرسطو، والتي تبقى هي الأساس في بنية النص المسرحي، مرورها بنظيرتها الملحمية التي جاءت ثورة ضد المنهج الأرسطي.

1- ينظر، فرحان بلبل، النص المسرحي - الكلمة والفعل- من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – 2003، ص10.

أ. الأسس القاعدية للكتابة الدرامية

1 -الفكرة:

يرى بعض المنظرين [*] أن الفكرة هي الهدف العام والجانب الفكري للمسرحية، وهي تلك الآراء ووجهات النظر والأحاسيس المعبر عنها من قبل الشخصيات بأفعالها وأقوالها، ويرى آخرون أنها الحس الكوني الشمولي الذي يمكن أن يجعل الناس متشابهين مجازيا وحتى متماثلين في الكشف مباشرة عن الحالات المتناثرة في أهدافهم[1].

وتبقى الفكرة محل عدة تفسيرات بين منظري المسرح، حيث يرى البعض أنها "مشروع أو موضوع بحث أو أطروحة وفكرة جذرية أو فكرة أساسية" [2]، والفكرة هي المقدمة المنطقية لأنها تشتمل على جميع عناصر العرض.

وهذه الفكرة التي يضعها الكاتب المسرحي، هي التي يستخلصها فريق العمل المسرحي كي تتحول من فكرة في المسرحية إلى رسالة نبيلة تخدم المجتمع والحياة، لهذا لا بد أن تكون لكل مسرحية جيدة فكرة أساسية، واضحة المعالم. ومهما كثرت الطرق لصياغة الفكرة، ومهما اختلفت الصياغات فإن الفكرة ستبقى واحدة [3]، وهي الجانب العقلي والمنطقي للنص المسرحي، وما يمكن التأكيد عليه هو أن جميع عناصر العمل الدرامي - من شخصيات وحوار وصراع وغيرها- تعمل من أجل تجسيد فكرة معينة، "وأي موضوع سواء كان قديم التطرق أم كان من ابتداع الشاعر نفسه، فإن عليه أولا أن يحدد الفكرة

* أمثال لايوس إيجري، شكري عياد وإبراهيم حمادة.

1- ينظر، لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ص43.

2- م ن، ص 45.

3- ينظر، م ن، ص54.

العامة وبعد هذا فقط، يؤلف الأحداث الفرعية ويبسطها" [1]، فالفكرة إذن هي الدعامة الارتكازية التي يستند عليها الكاتب في صناعة المسرحية ويكشف بها الخيوط، ويرسم من خلالها الهدف العام، وبمعنى آخر هي عصارة اللعبة المسرحية ودعامتها[2].

كما تحمل الفكرة في ثناياها أفكارا جزئية تغذيها وتتغذى بها، إلى أن تصل إلى هدفها في النهاية. والفكرة الجيدة لا بد أن توحي للمتلقي بالشخصيات ومواقفها وصراعها القائم بينها، كما لابد أن توحي لنا بالنهاية الحتمية والمبررة[3].

إن الفكرة أو الهدف الأعلى الذي يبنى عليه النص الدرامي، هو مدار هموم العصر في مجتمع الكاتب. وهو المعركة الفكرية التي خاضها الكتاب عبر العصور في مجتمعاتهم، وهو الذي يعطي مسرحياتهم قيمتها الأدبية، "ومن الضروري أن يكون للمسرحية فكرة أساسية، مترابطة الأجزاء تعبر عن معنى في ذهن المؤلف يريد أن ينقله لمشاهديه، ومما لا شك فيه أن لكل إنسان طريقته الخاصة وفلسفته في معالجة الأمور، لأن المسألة فيها وجهة نظر ولكل إنسان وجهة نظره الخاصة التي تدفعه لمعالجة موضوع ما"[4]. فالفكرة بوصفها أحد أهم العناصر المكونة للدراما، أي "إنها القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة..."[5]. وبالتالي هي التي تبين قدرة الكاتب على الخوض في موضوع معين بصورة درامية تبين للمتلقي بصورة واضحة ما يريد قوله المؤلف. إذ تتكون الدراما من أساسيتين اثنتين هما المضمون والشكل، ويعتبر المضمون هو الشبه بين المسرحيات وحلقة الربط بين التقنية والفنية والتي يتخذ بهما

1- أرسطو، فن الشعر، تر: شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1976، ص49.

2- ينظر، فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2001، ص78.

3- ينظر، لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، م س، ص58.

4- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1977، ص121.

5- أرسطو، فن الشعر، تر: شكري عياد، م س، ص54.

المضمون شكلا معينا، أي أن الفكرة هي ذلك المضمون الذي يختلف شكله بين الفنانين عن طريق الصنعة المسرحية والمتكونة من مجموع العناصر كالفعل والشخصيات والصراع عن طريق المحاكاة،

نستنتج إن الفكرة هي جوهر المسرحية ولبها، وعلى الكاتب أن يعي ما يطرحه من أفكار إن على مستوى النص أو على مستوى التجسيد، وعليه أن يحدد ويعرف جيدا ماذا يريد أن يقول ولماذا؟ والفكرة تعمق الحكاية والحكاية توضح الفكرة وبذلك يقوم الموضوع بمهمته في خلق المسرحية، وهذه هي الحالة التي يتشابك فيها الموضوع بالحكاية أي علاقة الشكل بالمضمون.

يفضل لايوس إيجري أن يسميها مقدمة منطقية، لأنها تشتمل على جميع العناصر التي تحول كل هذه الكلمات إلى تصور به معاني هذه الكلمة، ولأنها أقل عرضة لسوء التأويل ولقد كان (فردند برونتير) يطالب كتاب المسرحيات بأن يبنوا الهدف الذي يرمون إليه من مسرحياتهم وأن يجعلوا الهدف نقطة البداية وهذه هي المقدمة المنطقية [1]، وترتبط المقدمة المنطقية التي أشار إليها لايوس إيجري بأسلوب الكتابة فهو يعتقد أن جوهر الفكرة لأية مسرحية لابد أن يبرر من خلال المشهد الافتتاحي؛ حيث تتضح فيها طبيعة الصراع والشخصيات.

وإلى جانب هذا ، توجد تعريفات أخرى ، أين تعتبر الفكرة الأساسية في المسرحية هي بداية العمل فيها، أو إن المسرحية تفتقر أن يكون لها موضوع والذي يقصد به المقدمة المنطقية أو الفكرة. ويذهب البعض في تفسير مصطلح الفكرة إلى القو ل أنها تلك المقدمة المنطقية التي على الموضوع أن يحدد مسار الحكاية فيها عن طريق أفعال ومواقف الشخصيات[2].

1- ينظر، لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، م س، ص45.

2- ينظر م ن، 47/46.

تتفق هذه التعريفات على أن الفكرة تدل على الهدف المراد تحقيقه عبر شكل الموضوع، فهي الجانب العقلي والانفعالي للمسرحية، هذه الأخيرة مهما كان مستواها لا تخلو من آراء ووجهات نظر وعواطف متعارضة تفصح عنها أفعال الشخصيات على شكل أزمات مولدة للصراع وكلها تهدف إلى تأكيد الفكرة. فالشخصيات والحوار والصراع ما هي إلا عناصر تجسد الجانب المحسوس لفكرة المسرحية، التي تصبح بهذا المعني سابقة لكل أجزاء العمل المسرحي الأخرى ، وهذا ما يؤكده أرسطو في قوله: "سواء أكان الموضوع قديما طرقه آخرون أم كان عن ابتداع الشاعر نفسه فإن عليه أولا أن يحدد الفكرة العامة وبعد هذا فقط يؤلف الأحداث الفرعية ويبسطها "[1].

لاشك أن الأدب بشكل عام والمسرح بشكل خاص ليس حوادث تعد للتمثيل فقط، بل هو عمل يؤدي رسالة، فهو ينقل للناس الحقائق عن المجتمع والحياة التي يعيشونها ، فإن لم يقل شيئا كان هو والعدم سواء، لذلك "لابد لكل مسرحية جيدة من فكرة أساسية واضحة المعالم سليمة التكوين ومن الممكن أن يكون هناك أكثر من طريقة واحدة لصياغة هذه الفكرة ، إلا أنه مهما اختلفت الصياغة فإن الفكرة ستبقى واحدة"[2].

وتعد أيضا نسيجا مركبا من مجموعة أفكار جزئية والتي تقترن اقترانا مباشرا مع مكونات الفعل الذي يهدف إلى وحدة المواضيع، والتي يفترض أن تتوفر في العمل الجيد كي تغدي الفكرة الرئيسية التي

1- أرسطو فن الشعر تر: شكري عياد، م س، ص 49.

2- لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية م س ص 54.

تتجمع حولها الأحداث والمواقف ، "فعمل الكاتب هو أن يأخذ المادة ثم يتبين ما فيها من إمكانيات ثم يرفث فيها الحياة الضرورية، والتي تثير الاستجابة الضرورية لدى المتفرجين "[1].

ويرى لايوس إيجري أن كل فكرة جيدة لابد أن تتألف من ثلاث أجزاء لا غنى عن كل منها في المسرحية الجيدة، "الجزء الأول يوحي إلينا بالشخصيات وبأخلاق الشخص المقصود أما الجزء الثاني فهو يوحي بالصراع، أما الجزء الثالث فيوحي لنا بالنهاية" [2]، وهذا ما يتناسب مع رأي أرسطو حول أجزاء الفعل الدرا مي المتكون من بداية ووسط ونهاية ، والتي تترابط فيا بينهما ترابطا منطقيا في إطار وحدة الفعل، الذي بدوره يحافظ على وحدة الفكرة الأساسية.

تعني الفكرة إذاً حسب أرسطو، القدرة على التعبير باللفظ وينبغي لها أن تتوفر على العناصر التالية:

أ. **الوضوح:** وهو التعبير عن الهدف العام للمسرحية بلغة سليمة وموجزة دون تكلف أو اصطناع، فبوضوح الفكرة نلفت انتباه المشاهد ، فلا نغرقه في متاهات الكلمات، و يحير في فك شفرات الألفاظ وينسى المغزى والهدف من الفكرة المسرحية وأحداثها[3].

1- روجرم بسفليد، فن الكاتب المسرحي، تر: دريني خشبة، مكتبة النهضة، مصر، 1964، ص 83.

2- لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، م س، ص 58.

3- ينظر، محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، م س، ص 39.

ب. التفنيد: هو قدرة الشخصية - على طول خط المسرحية - على رفض الأفكار المقابلة بما يقوي مواقفها أمام موقف مضاد ، يجعلها تضعف ذلك الموقف وتنتصر لفكرتها الأولية بشرط السببية المقنعة[1].

ج.القدرة على إثارة الأحاسيس: إن هدف الدراما الرئيسي هو القدرة على لفت العواطف، كالخوف والغضب والشفقة، ويكون ذلك من جدية الفعل وأخلاقياته[2].

د. الإسهاب والإيجاز: وهو الاختيار الصحيح للغة المعبر بها عن الأفكار، ولا يتأتى ذلك إلى عن طريق الحوار الموجز والمقتضب المباشر الذي يتطلب الاسترسال في الكلام دون حشو، وهذا لا يعني الاختصار في الحوار إلى درجة الإبهام، ولا الإطناب إلى غاية الملل.

تدل التعريفات السابقة وغيرها على أن الفكرة هي الجانب العقلي والمنطقي والأهم لأي عمل درامي، ويأتي التأكيد على ذلك من خلال تفاعل مجوع العناصر الدرامية فيما بينها من أحداث وشخصيات وصراع تحت فكرة واحدة، الأمر الذي يجعل منها المنطلق الأول لكل نص مسرحي، فالفكرة من هذه الزاوية تعمل على تقديم موضوع المسرحية "والموضوع سواء كان قديم التطرق أو كان من ابتداع الشاعر نفسه، فإن عليه أولا أن يحدد الفكرة العامة وبعد هذا فقط، يؤلف الأحداث الفرعية ويبسطها" [3]، كون تحديد الفكرة يساعد المؤلف على الخوض في عمله الإبداعي بصورة واعية تجعله يركب الأحداث الفرعية تركيبا منطقيا يخدم الحدث الرئيس.

1- ينظر، م ن، ص32.
2- ينظر أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، م س، 102
3- أرسطو، فن الشعر، تر: شكري عياد، م س،ص 49.

2 -الموضوع.

يعد الموضوع بكل بساطة هو تلك الفكرة التي يريد الكاتب إيصالها إلى الناس في عصره. ولو رجعنا إلى تاريخ الأدب كله لوجدنا أنه كان ميدانًا للأفكار، بل يمكن القول أن إيصال الأفكار إلى الناس هو الذي خلق الأدب كله في جميع أنواعه.

كما أن محصلة النتاج البشري هو الفكر، الذي جعل من المسرحية الناطق الرسمي باسم الإنسان، حيث ساهم في اكتسابه انتصاراته الروحية والاجتماعية، وبالموضوع كُشفت الحكومات والأنظمة المستبدة، وثار الكتاب ضد الجهل والفساد الأخلاقي والطبقية الاجتماعية[1].

والمسرح هو الزعيم الأكبر لكل المطامح الاجتماعية والسياسية والإنسانية التي كان المجتمع يسعى إليها، وسبب ذلك أن المسرح شديد الالتصاق بالمشاهدين، فيخاطبهم مباشرة ويكون لهم رأيا جماعيًا. ويؤدي ذلك إلى نوع من التوعية والدفع على اتخاذ المواقف، وحين انتشرت البريختية وأمثالها في أن يكون المسرح محرضًا للناس على التغيير ويخلق عند الناس موقفًا جماعيًا حول أمر من الأمور بسبب طبيعة صلته المباشرة الحية المثيرة بهم. "والحكايات والنوادر القصيرة التي تروي حدثا ما تثير سلسلة الأفكار أسرع من الموضوعات، ولهذا من المستحسن التركيز فيها"[2].

تطرق أرسطو في تعريفه للتراجيديا إلى الفعل النبيل التام الذي يعني تناول موضوعات جادة وعلى قدر عظيم من الأهمية والتأثير، ومعالجة قضايا السلوك الإنساني وصراعه مع نفسه ومع من حوله

1- ينظر، ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، تر: عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون، بغداد-1986، ص89.

2- م ن، ص91.

من كائنات[1]. أي على الكاتب أن يختار المواضيع المعالجة من الناحية الجمالية والأخلاقية حتى وإن كانت غير مقبولة نظريا، إلا أن الكاتب المقتدر يستطيع أن يجعل من مواضيعه قابلة للتصديق أخلاقيا عبر مبدأ السببية المنطقية التي تفضي إلى نهاية منطقية، فيحمل الموضوع في طياته قيما تترسخ في أذهان الجماهير لتصل إلى هدف التطهير.

لو راجعنا النتاج المسرحي عند أمة من الأمم في عصر من العصور، لوجدنا أن جميع كتاب ذلك العصر داروا حول موضوعات رئيسية واحدة تعد على أصابع اليد، وهي الموضوعات ذاتها التي تناولها بقية المبدعين، وإنه لمن "المستحيل أن نفكر في موقف درامي جديد، والهدف يجب أن يكون نظرة جديدة وموقع مختلف أو معالجة معاصرة للموضوع القديم" [2]، إذ تحول الفن المسرحي إلى محلل اجتماعي وناقد سياسي وناصر البشرية على المظالم، ومن هذا الموضوع نبعت جميع الدعوات الاشتراكية في مختلف تلويناتها، هذا الموضوع استولد أفكارا قليلة هي: (الفقر، الظلم الاجتماعي، الحب، العاطفة، التكافل، القهر السياسي، الدعوة إلى التغيير) تفرعت عن موضوع أصلي هو واقع المجتمعات، وإذا به يخض الحياة العربية والمجتمع العربي، ولو راجعنا مجمل النتاج الأدبي والفني والفكري الذي أبدعه العرب، لم نجده يخرج عن هذا الموضوع بجميع فروعه المختلفة.

إن أهمية الموضوع في المسرحية، تنبع من أنه يصبح نهر الأفكار العظيمة التي تنير درب البشرية، وهذا الدور الكبير للموضوع والمسرح لا يكون خاليا من (الذهنية) بحجة أنه فن بصري قبل وبعد كل شيء، ولعل إريك بينتلي قد أجمل أهمية الموضوع بقوله: "إذا كان الذهن الذي ينبثق عنه

1- ينظر شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص18.

2- ينظر، ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، م س، ص89.

الفكر، يلعب دورًا مهمًا في الأدب عمومًا، وفي الأدب الدرامي خصوصا]...[وإن الدراما ليست أكثر عاطفة وحسب، بل أكثر فكرا أيضا]...[وموجة الدراما العظيمة تهدر بفكرة معينة، وهذه الفكرة هي الروح التي تشيع في الحركة الجديدة في التاريخ، إنها صورة جديدة للإنسان"[1]، وهذه الفكرة التي يضعها الكاتب المسرحي والتي يستخلصها فريق العمل المسرحي لكي تتحول من فكرة في المسرحية إلى رسالة سامية لها. ولابد للعرض المسرحي أن يحقق لنفسه هدفًا واضحًا وعميقًا يربط علاقته بالمتفرج، وكلما كان الهدف الأعلى عميقا وقويا وقريبا من الناس كان الإقبال عليه كبيرا، وقد يشفع الموضوع الحي القوي العميق لكثير من أخطاء العرض المسرحي، لكن الموضوع الضعيف أو البعيد عن روح العصر سيفقد العمل المسرحي نكهته وانسجامه والرسالة التي وجد من أجلها.

لا بد للموضوع أن يكون حاضرًا في ذهن الكاتب المسرحي وواضحًا ومركزا قبل الدخول في بناءه الدرامي، لأن المسرحية ما هي إلا حكاية تقوم على صراع بين طرفين، ولا يتصارع الناس في الحياة من غير سبب، وليس سبب الصراع إلا موضوع المسرحية وفكرتها وهدفها الأعلى وغايتها الفكرية والإنسانية والعاطفية، وهذا الموضوع هو المعركة الفكرية التي خاضها الكاتب عبر تجاربه الحياتية التي تعطي النص قيمته الأدبية.

تختلف الموضوعات في طريقة معالجتها إما باستخدام المؤلف/السارد في جزء، وفي جزء آخر يتقمص شخصية أخرى غير شخصيته ثم يروي القول على لسانها. ويرى أرسطو أن محاكاة الموضوع تأتي

1- إريك بينتلي، الحياة في الدراما، م س، ص114.

إما في هيئة حوار مباشر كما في الدراما، حيث تقوم الشخصيات تمثيل الأفعال تمثيلا مباشرا، و إما سردا كما في الملحمة أو الرواية عن طريق الكلام غير المباشر[1].

إذن، فمعالجة موضوع أو قضية ما لا يقتصر على وسيلة من الوسائل يجب توفرها كي يصل مغزاها ورسالتها إلى المتلقي، وإنما وجوب إيجاد الكيفية المثلى والصيغة المناسبة قصد إقناع المتلقي من جهة وإيصال فكرة المؤلف وموضوعه من جهة أخرى.

3 -الحكاية.

تعتبر الحكاية حجر الأساس الذي يبنى عليه العمل المسرحي، لأن المسرحية في مفهومها البسيط هي تلك الحكاية التي تروي عن الناس من حيث الأحداث التي تقع لهم، وموقفهم منها وتفسيرهم لها ومصائرهم فيها[2]، ومن دون حكاية يفقد النص لبه وتماسكه، ويصبح التعبير مجردا خاليا من المعنى والدلالة.

تحدد الحكاية الأحداث وتجعلها تصب في الفكرة وتنميها وتشد من أزرها في زمان ومكان مترابط، لأنها الامتداد الطبيعي والمباشر لبدايات الفكر الإنساني[3]، وهذا بغية التأثير في المتلقي وإقناعه، كما أن الحكاية ترسم أدوار الشخصيات وتعين ملامحهم الجسدية والنفسية وتحدد اتجاههم الاجتماعي والفكري، وهي بذلك الوضعية الأساسية التي ينطلق منها الفعل، وهي دوافع الشخصيات للوصول إلى الهدف الذي حتمته الحكاية، وهي أيضا مصدر الموضوع الدائرة أحداثه بين تلك الشخصيات.

1- ينظر، أرسطو فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، م س، ص72.

2- ينظر، عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، م س، ص43.

3- ينظر، أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، م س، ص105.

ليست الحكاية مجرد قص أحداث متجاورة مرصوصة ببعضها بعض دون علاقة منطقية سببية، وليست كذلك مجرد أخبار تقريرية نصية يغلب عليها طابع السرد، وإنما هي حكاية أحداث حسب ترتيبها الزمني وطابعها المكاني بطريقة فنية وجمالية مميزة، تتفاعل فيها الأحداث وتتحرك الشخصيات، وتنمو المواقف في اتجاه منطقي يتجه بالضرورة إلى نهاية منطقية مستمدة من الأحداث نفسها، إذ تترابط أجزاء الحكاية عبر تسلسل زمني نفهمه من خلال الحوار، هذا العنصر الذي يميز الدراما عن باقي الأجناس الأخرى هو خزان الحكاية والمعبر عنها في زمن الفعل الدرامي، أي أن الزمن يختلف ويتباين ما بين الحكاية والفعل، فالحكاية أحداثها جرت في الماضي ولا بد لها من أسلوب تعبير خاص بها، إما السرد أو المنولوج، وهنا فقط يمكن التمييز بين زمن الحكاية وتسلسله لأحداثها وبين زمن الفعل الملموس.

إن الحكاية المحبوكة دراميا هي التي ترتكز إلى فعل واحد، وتغذيه بأفعال جزئية من شأنها أن تزيد من تركيزه لا أن تساهم في شرود ذهن المتلقي وتفكيره، ومنه يضيع حبل القيادة الذي يوصل إلى الفكرة والحكاية في الدراما متميزة عن ما في سواها فهي ليست بالتاريخية التي تنقل حرفيا بتناغم كرونولوجي محكم، إنها مضبوطة بحيث تعطي لكل مقدمة نتيجة ولكل شيء مسبباته [1]، إنها تتميز بوحدة وواقعية المضمون.

ومنه، لابد للفعل في الحكاية أن يكون واحدا، فهو ليس مجرد مجموع أحداث جزئية متتابعة يحملها شخص واحد، إذ لا يمكن للمرء الواحد أن ينفرد بأداء وظيفة معينة لا تمت بصلة بهذا الكل، فالشخصية البطلة قد تقوم بأفعال متسلسلة ذات مواقف متباينة لكنها غير مترابطة تحت منطق

1- ينظر، ستيوارت كريفش، ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، م س، ص 29.

السببية، حيث لا بد أن ترتبط الأسباب بالمسببات و تؤدي المقدمة إلى نتيجة [1]، وعلى الحكاية في المسرحية أن تتميز عن الحكاية النمطية التي تروى في الحياة العادية، وأن يختلف كل الاختلاف عن الحكاية التاريخية التي تتقيد بالواقع وتقرر الحقائق تحت ترتيب زمني دقيق دون إبداع أو خيال فكري ، بحيث لا تتجاوز في ذلك الحكاية الساذجة التي لا يتقبلها العقل كحكايات القوى الغيبية والخرافة الزائدة عن المألوف دون الالتزام بضوابط الفن ومنطق الأحداث وواقعية المضمون ووحدة الحكاية[2]، لأن الفعل الدرامي ينقسم إلى أجزاء متسلسلة ومترابطة وفق الضرورة المنطقية دراميا، هي البداية والوسط والنهاية، ولابد للحكاية أن تتبع ذلك التقسيم والتسلسل المنطقي لأجزائها وتسير جنبا إلى جب وفق زمن الفعل وأحداثه، حتى تكون مقنعة للمتلقي عند معايشته للفعل الدرامي، وحتى لا يهيم بين ثنايا الحكاية وأحداثها باحثا عن أجزائها فيبتعد عن الاندماج الوجداني للأحداث.

الحكاية في المسرحية ليست إلا وسيلة للموضوع، ووعاءا للفكرة، والاهتمام المفرط بها يجعلها غاية في التسلية لا وسيلة لتبليغ رسالة نبيلة، لذلك دعا بريخت إلى تكسير هذه الوحدة وتسلسلها مما يجعلها تفقد تنمية إيهام المتلقي، لكن هذه الأغلوطة في أن بريخت كان ينادي بتحطيم تسلسل الحكاية، بدليل أن كل مسرحياته ذات حكاية محكمة السرد القصصي، لأن المسرحية أول ما تقوم عليه هو الإمتاع القصصي، ولأن الحكاية فيها مقصودة لذاتها قبل أن تكون وسيلة لأهدافها[3].

1- ينظر، ستيوارت كريفش، ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، م س، ص29.

2- ينظر، عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية،م س،ص44.

3- ينظر، فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة و الفعل، م س، ص40.

4 -الزمن والمكان:

مجال خاضت فيه شتى العلوم، كونه وبشكل مباشر مرتبط بوجود الإنسان ووعيه، لقد اهتم الفلاسفة في العصور السالفة بوضع الزمن في الأدب والفن، وقد ميز أرسطو (384-322 ق.م) المسرح عن غيره من الفنون والأجناس الأدبية من خلال الزمن، وأعتبر المسرح فن الحاضر يقدم أفعال أشخاص يعملون على أنها تجري الآن، في حين تروي الفنون السردية ومنها الملاحم ما حصل بصبغة الماضي.

إن محاولة تحديد ماهية الزمن في المسرح تخلق التباسا كبيرا، لأنه مرتبط بعناصر عديدة ومتنوعة، منها تحديد أبعاد الزمن في العمل، زمن امتداد العرض المسرحي وزمن امتداد الفعل الدرامي، الزمن أو الفترة التاريخية التي ترجع فيها الحكاية..الخ[1].

وتكلم أرسطو عن وحدة الزمان في العمل المسرحي، وقال بشأنها :" التراجيديا تحاول جاهدة أن تكون تحت دورة شمسية واحدة، وأن لا تتجاوز ذلك إلا قليلا" [2]، كما اختلف النقاد [*] حول هذا الموضوع، فمنهم من يرى أن أحداث المسرحية تقع خلال أربع وعشرين ساعة، ومن من يرى غير ذلك، لكن تبقى دوافع أرسطو في تحديد وحدة الزمان هي نظرته للمتلقي إذ يحاول أن يعطي صفة الإقناع لأحداثه المسرحية بصورة منطقية توافق تفكير المتلقين، ويرى الناقد الإيطالي كاستيلفرو

1- ينظر، ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، م س،. ص238.

2- أرسطو، فن الشعر، تر: شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص 58.

* أمثال شكري عبد الوهاب، ماري إلياس، حنان قصاب، إبراهيم حمادة....

CASTELIFROU أنه لا يجب أن يتعدى زمن الأحداث الزمن الذي يقضيه المتلقي في قاعة العرض[1].

تتوفر كل مسرحية في أي شكل أو مذهب أو مدرسة- على عنصري الزمان والمكان، "وهما كيان متكامل لا يمكن فصل الواحد عن الآخر، أو الحديث عن أحدهما بمعزل عن الأخر"[2]، لأنهما مقترنان بالفعل في المسرحية، مترابطان مكملان لبعضهما، فوقوع الفعل في مكان ما يوجب اقترانه بزمن معين والعكس صحيح.

أما وحدة المكان فلم يذكرها أرسطو في كتابه بل أوجدها الكلاسيكيون الجدد، ونسبوها إلى أرسطو، إذ يرون أن الجمهور الذي يرتاد المسرح يعرف تماما أنه ذاهب إلى مكان واحد، وهو قاعة المسرح، لذا لا يجب أن يتغير هذا المكان على طول خط المسرحية، أي أن يستمر الحدث من بدايته وحتى نهايته في نفس المكان[3].

والمكان المقصود هنا هو مكان الفعل، والزمان ليس زمن العرض وإنما زمن وقوع الفعل في المسرحية، كما يجب مراعاة الكاتب لوحدة الزمان والمكان في المسرحية، ووحدة الزمان التي حددها أرسطو بدورة شمسية واحدة[4]، كما أن معظم عروض الإغريق كانت تقع أحداثها في مكان واحد، وهذا ما استخلصه الكلاسيكيون الجدد ونادوا بوحدة المكان ونسبوها لأرسطو[5].

1- ينظر، شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 20.
2- بوشيبة عبد القادر، مسرح علولة مصادرة وجمالياته، م س، ص329.
3- ينظر، شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 21.
4- ينظر، م ن، ص20.
5- ينظر، م ن، ص20.

أعطى جل كتاب المسرح في الجزائر تنوعا كبيرا في العنصري الزمان والمكان، كونهم انتهجوا المدرسة الملحمية والتي تنادي بهذا التنوع في وصف الأحداث والانتقال بالزمن من الماضي والعبور به إلى الحاضر والمستقبل والعودة إلى الزمن البعيد وإسقاط الأحداث، كما عنيت المدرسة الملحمية-أيضا- بتنوع الأمكنة وتصوير الأفعال التي تجري خارج الخشبة.

ب. العناصر البنائية للكتابة الدرامية

1 -الفعل.

تعد المسرحية في بنائها الشكلي عبارة عن قصة محركها الأساسي الفعل الدرامي الذي ي صنعه المؤلف لتجسيد صراع ومواقف الشخصيات، وحينما شرح أرسطو أجزاء التراجيديا قال:" أنها محاكاة لفعل جاد وتام" أي أن الفعل عبارة عن حكاية كاملة غير مجزئة، فكل جزء منها يستمد وجوده من الكل، والحركة هي التي تعمل على ترابط أجزاء الفعل ، بحيث تشكل سلسلة مترابطة الأجزاء فكل موقف يمثل جزءا من الفعل -بعبارة أخرى- إنه لو فقدت أية حلقة من هذه السلسلة انفرط عقدها وغاب معني المسرحية واضمحل صراعها.

يعتبر الفعل من أهم عناصر الدراما، بل الدراما هي الفعل، وكلمة دراما مشتقة من الكلمة اليونانية (to do)[1]. والفعل صفة إنسانية يتم عن طريق التمثيل، أي فعل مرئي وحركة داخلية لما يتابعه المشاهدون من أحداث، وهو لا يعني أعمال ونشاط الإنسان فحسب، وإنما دوافع هذه الأعمال المنبثقة من قوة الإرادة الداخلية [2]. حيث ركز أرسطو على محاكاة الأفعال بقوله:" ولو برع المرء في تأليف أقوال

1- ينظر، ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، م ن، ص17.

2- ينظر أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، 1983، ص100.

تكشف عن الأخلاق وتمتاز بفخامة العبارة وجلالة الفكرة، لما بلغ المراد من المأساة. إنما يبلغه حقا بمأساة أضعف عبارة وفكرة، ولكنها ذات خرافة وتركيب أفعال"[1].

إذن الدراما هي حكاية يمثلها ممثلون على خشبة المسرح أمام جمع من المشاهدين، ولا يمكن للفعل أن يكون اعتباطيا أو عبثيا، وإنما هو فعل مباشر وسريع لا يقتصر على الحركة والقول، ويجب بالضرورة الإشارة إلى النموذج الكلي للأفعال التي يقوم بها الممثلون، أي أن الفعل يكون مثل "الموجة في ساحل البحر، تكون صغيرة ثم ترتفع وتكبر بحركة مستمرة من الارتفاع والسقوط حتى تنكسر وتتحطم في أعلى نقطة لها على ساحل البحر" [2]، إذ "يتوجه الاهتمام الرئيسي في الدراما نحو بطل المسرحية، وتمتلك الشخصيات الأخرى مقارنة معه أهمية ثانوية" [3]، فمعظم الأحداث تدور حول هذا البطل وتتأثر به ويتأثر بها أكثر من سواه من الشخصيات[4].

إن تعريف أرسطو في كتابه فن الشعر للتراجيديا أنها "محاكاة لفعل جاد تام ونبيل له طول معين في لغة ممتعة مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني" [5]، إذن هي تقليد لفعل في الحياة بصورة فنية جادة ونبيلة؛ أي أنه محسوب ومهم ومؤثر ذو أبعاد بطولية، يحوي فكرة كاملة تنم عن طبيعته وتوضح أسبابه ودوافعه وما يترتب عليه من آثار ونتائج، ويرى أرسطو أن يكون للفعل بداية ووسطا ونهاية[6]:

1- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، م س، ص 21.
2- ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية م س، ص17.
3- أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون دمشق، 2000، ص252.
4- ينظر عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحي، دار النهضة العربية بيروت، 1978، ص 26.
5- أرسطو فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، م س، ص95.
6- ينظر م ن، ص101.

البداية: شيء لا يسبقه شيء آخر ويتبعه بالضرورة شيء آخر، وهي بهذا التعريف تمهيد للأحداث اللاحقة طبقا لقانون الضرورة والاحتمال (ضرورة تحقيق الواجب، واحتمال الموت من أجل ذلك)، بحيث يبدأ الكاتب الدرامي لمن قمة الأزمة والموقف.

الوسط: هو شيء مسبوق بشيء آخر ويتبعه شيء آخر، ويتم فيه عرض أحداث المسرحية وتفاصيلها الدقيقة.

النهاية: وهي المسبوقة بشيء آخر، ولكن لا يتبعها بالضرورة شيء آخر، وفيها يتم إبراز ذروة الأحداث وحلولها.

ويشير أرسطو إلى قسمين من أقسام الفعل، هما[1]:

الفعل البسيط: يكون حدوثه متصلا وواحدا، ويكون فيه التغيير دون أن يكون هناك انقلاب أو تعرف.

الفعل المركب: هو الذي يكون فيه التغيير نتيجة مباشرة لانقلاب* أو تعرف** أو بهما معا.

يضع الكاتب المسرحي الذكي الفعل في حجم يناسب ويخدم الفكرة بصورة مكثفة، بالدخول في لب الموضوع مباشرة، من نقطة تأجج الصراع، إذ يربط الفعل بشخصية بطلة تسعى وراء أهدافها

1- ينظر أرسطو فن الشعر، ترجمة شكري عياد، م س، ص 70.

* الانقلاب: هو التغير المفاجئ الذي يطرأ على حال البطل فيحوله من السعادة إلى الشقاء، ودائما ما يأتي بعد التعرف أو الاكتشاف، فالتحول هو التغيير الجذري في مجرى الأحداث، وانقلاب الفعل إلى النقيض دون أن يكون ذلك متوقعا، وكمثال على ذلك مسرحية أوديب، فالتحول عند أوديب كان مع مجيء الرسول وهو متيقن أن ما سيقوله سيجعل أوديب سعيدا، وينفي شكه بأنه تزوج أمه، ولكن ما قاله الرسول أظهر حقيقة مخالفة لذلك تماما، أحدث أثرا عكسيا على مجرى الأحداث،راجع فن الشعر لأرسطو،ص 70 وما بعدها،وكذلك شكري عبد الوهاب النص المسرحي،ص57.

** التعرف: وهو الإدراك والتمييز، أو محاولة معرفة المستور، وبذلك يتحول حال البطل من الجهل بما كان خافيا إلى العلم بع، وله عدة طرق، كأن تكتشف الزوجة مثلا خيانة زوجها عن طريق إحدى الدلائل كأحمر الشفاه في قميص الزوج مثلا وغيرها.

وتدفعه إلى الأمام، وقد يكون منشط هذا الفعل شخصا آخر (بطل نقيض)، وإذا شعر المؤلف بنفاذ طاقته المسرحية عليه أن يهيئ دافعا آخر يعمل على صيرورة الفعل حتى النهاية وفق مبدأ السببية*** .

تبدأ المسرحية بفكرة ظهور قوة جديدة تدفع بالفعل إلى الأمام وترفعه إلى الذروة * ، وتكون كقطرات الماء التي تقطر في كأس واحدة تلو الأخرى، وتأتي قطرة أخيرة تفيض الكأس، فيصل الفعل هنا إلى الذروة، وتصل العاطفة إلى الانفجار أو نقطة التحول، أي أنها تجمع كل المشاهد التي تسبقها، بحيث تصب فيها وتنتج لنا ضرورة البحث على حل سريع، قد يكون بالسلب أو الإيجاب.

ينمو تسلسل الأحداث وتتأزم الأوضاع ولا بد للفعل من حل، حل يكون واقعيا ومبررا يسير وفق مبدأ الضرورة والاحتمال، " والحق أن العملية كلها يجب أن تكون محتملة، بل ضرورية وحتمية" [1] ، وهذا الحل غالبا ما يكون مع سقوط الشخصية أو موتها، وهكذا تنتهي العملية.

2 -الشّخصيات.

يتفق أغلب النقاد والمنظرين ** على أن الشخصية هي التي تخلق الحبكة وتصنع الموضوع المسرحي وهي المقوم الأساسي الذي يقوم عليه الحوار المسرحي بل وهي المحرك النابض لتكوين الأزمات وتطوير الصراع، إلا أن أرسطو في كتابه فن الشعر لم يأت على ذكر كلمة شخصية لكنه ذكر "الأخلاق"

*** تعتبر السببية من المبادئ الأساسية في عملية البناء الدرامي، والتي لا يجوز أن تكون محض تسلسل أو مقاطع غير متصلة ببعضها، إذ لا نعبر: مات الملك ثم ماتت الملكة، بل مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا، أي أن الفعل يحتوي في ثناياه السبب والعلة والترتيب، فتتابع الأحداث لا يحتوي في حد ذاته أي شكل من أشكال التعقيد أو حل للصراع، ولكن وصف الأسباب وتصوير آثارها، كما أن ترابط المشاهد ببعضها لا يجعل من الفعل والشخصية مختلفين، وهو ما يجعل الفعل يُدفع بتيار قوي نحو النهاية.

* الذروة: هي النقطة التي يرتفع فيها الفعل إلى أعلى درجة تصاعده، وعندها تكون الحادثة أكثر أهمية وإثارة للتشويق.

1- ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية م س، ص 29.

** أمثال أرسطو طاليس، إريك بينتلي، شكري عبد الوهاب، علي أحمد باكثير، ماري إلياس، حنان قصاب وغيرهم.

باعتبارها جزءا من الأجزاء الستة المكونة للتراجيديا [1]، حيث يرى أن المواقف والتصرفات التي تصدر عن الشخصيات هي التي تقوم عليها المسرحية، وليست الشخصية بحد ذاتها. كذلك يرى ويليام آرثر أن الشخصية ما هي إلا مركب من العادات الذهنية والانفعالية والعصبية والمسرحية، لا تقوم بدون فعل ما.

لا يقوم الكاتب برسم شخصية في المسرحية صامتة بحدود مقيدة دون حركة أو مواقف كما في الفنون الأخرى، بل يعطيها رسما حيويا نابضا بالحياة، لأن جوهر الحياة الإنسانية يكمن في العلاقات والمواقف حتى ينتج لنا صراع قوتين متضادتين عن فكرتين مختلفتين ، "فالشخصيات تعبر عن ذلك الوجود الملموس الذي يراه المشاهدون، حيث يتابعون من خلال سلوكاتها وانفعالاتها وحواراتها المعاني التي يحملها الفعل الدرامي، إنها أحد أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهد" [2]، حيث لا تقود الشخصية أهدافها كي تدخل عالم الدرامية، بل تعمل على تحقيقها وهي تصارع أهداف ومصالح شخصية أخرى تتعارض معها شكلا ومضمونا.

تعد الشخصيات العنصر المهم بل الأهم، إذ بدونها لا تسمى مسرحية حتى وإن توفرت لنا لكل العناصر الأخرى، وتمكن أهميتها في احتواءها لهذه العناصر كالحوار، الصراع الفكرة والفعل وغيرها، وللشخصية خصوصية تمكن في كونها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حي على الخشبة [3]، وتتميز عن سائر الشخصيات في الفنون الأخرى كالقصة والرواية، كونها تمثل نفسها مباشرة عن طريق الحوار أو المنولوج.

1- أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، م س، ص 50.

2- إريك بينتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، 1968، ص 65.

3- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ص219.

إن عملية خلق الشخصية المسرحية بجميع أبعادها ومعطياتها ليس بالأمر السهل ، إذ تتطلب موهبة فذة وخبرة واسعة عند الكاتب، إنه مطالب بأن تكون شخصياته مقنعة في أبعادها وأهدافها وسلوكياتها، البعد الجسماني، البعد الاجتماعي والبعد النفسي، وعلى الكاتب أن يتقصى تفاصيل الشخصيات حتى يتمكن من ربط حواراتهم وصراعاتهم بشكل فني ومبرر، وليس المقصود بالتفاصيل هنا التصريح بل أن تكون خفية هي سطور النص يمكن الإجابة من خلالها عن أي سؤال [1]، "فالكاتب هو أقرب ما يكون إلى شخصياته لأنه يعرفها تمام المعرفة ويعرف مكامنها، ففي عملية التبسيط والتوضيح نشعر كأننا نعرف شخصيات المسرحية أكثر من معرفتنا للأشخاص الذين تربطنا بهم علاقة وثيقة في الحياة الواقعية "[2]. إنها تعبر عن ذلك الوجود الملموس الذي يراه المشاهدون ، حيث يتابعون من خلال سلوكاتها وانفعالاتها وحواراتها المعاني التي يحملها الحدث الدرامي، إنها أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهد، وليس كافيا أن تقود الشخصية أهدافها كي تتوفر على الخصوصية الدرامية إنما من الضروري أن تقودها وهي متناقضة مع أهداف ومصالح شخصية أخرى..."[3]

"إن الشخصية المسرحية هي نموذج للشخصية البشرية الذي لا يكتمل وجودها إلا إذا اكتملت جميع أبعادها، لأن كل شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة؛ هي الطول والعرض والارتفاع، ولعل رسم الشخصيات هو من أهم عناصر الدراما، فهو ضمانة لنجاح الكاتب وتمكنه الفني والإنساني إذ عليه كي يرفق في رسم شخوصه أن يتعرف عليهم واحدا واحدا، يعيش معهم في ذهنه ليكشف لكل واحد منهم أبعاده الثلاثة: البعد الفيزيولوجي والسوسيولوجي والسيكولوجي، ونحن إن لم نعرف هذه الأبعاد لا

1- ينظر علي أحمد باكثير، في المسرحية من خلال تجاربي ، مكتبة مصر، ص 75.

2- فردب ميلت /جرالداديس بنتلي، فن المسرحية، م س، ص 442.

3- إريك بينتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم حسن، المكتبة العصرية بيروت 1968 ص 65.

يمكن تقدير قيمة الكائن البشري حق قدره"[1] وعلى الكاتب أن يراعي أبعاد شخصياته الدرامية التي تتآلف بين ما هو جسماني واجتماعي ونفسي؛ أما الأول فهو مرتبط بتركيب الشخصية، شيخ أو شاب، طويل أم قصير، قوي أم هزيل، ذكر أم أنثى...، وأما البعد الاجتماعي فيحوي، العلاقات والمعتقدات والعادات والتقاليد وغيرها من المكونات الاجتماعية التي يجب أن تتفق منطقيا مع حالة الشخصية في حياتها العادية، ليأتي البعد النفسي كنتيجة منطقية من البعدين السابقين، مكونا بذلك المشاعر والأحاسيس والانفعالات.

على المؤلف أن يبحث عن الأجزاء المفقودة من الشخصية حتى يتعرف على كل ما يؤثر فيها من جزئيات بسيطة[2]. ولا بد أن تنقل الشخصية المسرحية الجيدة أحاسيسها ومشاعرها بصورة فريدة، معبرة بذلك عن ماضيها وحاضرها، وكذا الأسباب التي جعلتها تحمل هذه المواصفات، تعيش حياتها الطبيعية كما رسمها القدر؛ أي شخصية بشرية بكل معنى الكلمة.

وتنبع أهمية الشخصية من كونها محور العمل الدرامي، إذ تتجمع حولها جميع العناصر الأخرى من فكرة وصراع، وغيرهما من العناصر، فهي الجانب المشع الذي يبرز أهداف ومضامين العمل المسرحي، ولهذا يجب أن تكون واضحة في علاقاتها الإنسانية ومظهرها الخارجي، وأن تكون شخصية حيوية، ديناميكية غير جامدة حتى يتوفر التشويق والإثارة كما سبق الذكر، ومن جهة أخرى للكاتب الخيار فيما يتعلق بنفسية الشخصية، فقد تكون ثابتة ومستقرة في أهدافها وسلوكياتها، ويكون هذا عادة في الشخصيات العظيمة والمشهورة، كما قد يجعل الكاتب شخصياته متحولة ديناميكية تتحول من السلب

1- إريك بينتلي، الحياة في الدراما، م س، ص 50.

2- ينظر، شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 66.

إلى الإيجاب، وهذا النوع جيد بالنسبة للمتلقي بحيث يدرك أن الإنسان ليس كله شر وليس كله خير، وعلى الشخصية المسرحية تحمل في ذاتها تلك النزعة الإنسانية الواسعة.

إن عملية خلق الشخصيات تعد الجانب الأساسي في العملية المسرحية، أي أنها ذات علاقة تكاملية، كما أن"محاولة إظهار مفهوم الشخصية صعب جدا في المسرح، وإن كل عامل الإدراك يسيطر على القوانين نفسها وعلاقتها تؤثر على نظرية الشخصية" [1]، لأنها تتأثر لا محالة بالواقع الاجتماعي وتحولاته، وأنها في حين من الوقت كانت مقتصرة على محاكاة الطبقة الأرستقراطية، وهذا ما لا نلاحظه في مسرحيات الإغريق التي وظفت الشخصيات لتقوم بنشاط إنساني في نطاق ما يسمح به القانون الذي تسيطر عليه الآلهة؛ أي تتصرف الشخصيات وتسير به الأحداث بمراقبة القدر وعدم محاولة تجاوزه القوانين الأبدية التي لن تسامح مع المخالفين [2]، فالشخصيات في المسرح الإغريقي ذات حرية محدودة إن لم نقل منعدمة، لأنها تسير وفق مخطط الآلهة وضعته الآلهة، أي أنها غير إرادية.

1 - Anne Ubersfeld, lire le théâtre, Edition sociales, paris, 1982, p133.

2- ينظر، بوشيبة عبد القادر، مسرح علولة مصادره وجمالياته، م س، ص294.

3 -اللغة والحوار.

يعتبر الحوار شكلا من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر، حيث أعتبر في المسرح الغربي العنصر الذي يميز المسرح كجنس أدبي عن بقية الأجناس التي تقوم على السرد أساسا مثل الملحمة والرواية]...[أما المسرح الشرقي فلم يعرف هذا التمييز، لأن القالب السردي ظل هو الأساس، والحوار فيه يأتي ضمن السرد وهذا ما استند إليه المسرحي الألماني "برتولد برخت" الذي أدخل بكثافة على المسرح الملحمي" [1]، وبذلك ينمو الحوار من حدث أو فعل سابق يؤدي إلى آخر في تسلسل دائم، يقف أحيانا للاستراحة ثم يوقظه فعل آخر يدفعه إلى الأمام.

يعرف الحوار أنه الحديث الذي يدور بين اثنين أو أكثر حول موضوع ما، فيتخذ عند أحدهما صفة الهجوم وعند الآخر صفة الدفاع عنصر واضح في النص الدرامي؛ وهو بناء من الألفاظ والجمل والتراكيب والعبارات والأصوات المكونة للنص ، فيتطور الحوار معتمدا على الحركة الدرامية المتجددة إلى أن يصل لحل الموضوع وإبراز الفكرة المطروحة للنقاش، إذن هو اللغة التي تنقل الأصوات والكلمات والشخصيات المتصارعة في المسرحية إلى للنقاش، "إن الهدف الرئيس للحوار الدرامي الجيد هو أن يعرض بوضوح الحقائق التي تقدم الفعل في المسرحية" [2]، إذن هو أداة الكاتب الأساسية في الإفصاح عما يحسّ ويريد التعبير عنه وعن أفكاره المحاكية للواقع للمتلقي ولكن بصورة فنية. حيث يشترك في لغته سمة الموضوعية وأن تكون قريبة من الوجدان الثقافي وأن تخضع للمقاييس الدرامية كأن تكون حواراته متسلسلة ومنطقية.

1- د. ماري إلياس- د. حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، 175-176.

2- ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية م س، ص 133.

يتكون الحوار الدرامي في أساسه من التحام الموضوع المسرحي والشخصية دون تأثير الأسلوب في البناء الفني، وعلى الكاتب أن يقتبس حواره من شخصياته ومن الأحداث، وبالتالي سيتميز بالتيار المتطرد المتصاعد (الصراع)، الذي يتسلل في المسرحية تعبيرا عن الشخصية وللإفصاح أيضا عن باطنها في وقت واحد[1]، وهو بذلك الحديث الذي تتبادله الشخصيات، فيكشف جوهرها ويدفع الفعل إلى الأمام.

إن الحوار الدرامي مركز، منتقى ومهذب وهو صراع بين قوتين إنسانيتين وليس نقاشا عاديا المراد به إقناع شخص بحجة لتصفية خلاف. إذن الحوار في مجمله هو دفع الفعل إلى الأمام، وينبئنا بالمزاج النفسي للشخصيات وأحوالها سواءً أكانت فرحة أم تعسة مع إخبار المتلقي بأمور يجهلها كخلفية الصراعات أو مرجعية الشخصيات.

يتأكد الهدف من إعطاء الأهمية للغة وحسن توظيفها هو خدمة الشكل الدرامي وتوصيل الفكرة للمشاهد، وعلى المؤلف أن يحبك ذلك الانسجام بين اللغة والشخصية، لأن لغة المسرحية العامة تكون وفق ما يقتضيه الواقع المعاش، وعليه أيضا أن يصل إلى المدى البعيد ويغوص في أفكار المتلقي، فيتكلم بلغته البسيطة السهلة، بأسلوب ممتع دون عقد، مراعيا التلاؤم بين لغة الحوار في النص وطبيعة الموضوع، لأن انسجام الموضوع بالواقع سيؤدي بالحوار إلى تقصي آلام وآمال الفرد في بيئته. والواقعية في الحوار هي التزام الكاتب بحدود الشخصية، فلا يرغمها على ما لا يتلاءم وواقع الحياة، لأن الفن هو اختيار وانتقاء للمواقف والحوادث والأفكار.

1- ينظر، علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر للطباعة والنشر، ط2، 1985، ص74.

يتسم الحوار الدرامي بسمات مميزة عن باقي عناصر بناء أي شكل من أشكال الأدب وهو ما يميز الدراما، ولابد أن يكون بصفات تجعله متميزا ومختلفا من بينها الاقتصاد والإيقاع والإيجاز، كما له وظائف عديدة في المسرحية يجب على أي كاتب أن يفعّلها في نصّه:

التعريف بالشخصيات.

التعبير عن الأفكار.

تطوير الأحداث.

المساعدة على إخراج المسرحية (الإرشادات).

وفي نفس السياق يقول (جاكبسون):" إن الكلمة فعل، وليست مجرد لفظة، وكل عنصر في الحوار المسرحي لا يكتفي بقول شيء ما فحسب، لكنه يؤدي دورا يكون له أثره على مستوى الفعل وعلى مستوى التلقي، وليست صورة الخطاب الحواري المسرحي مجرد تنسيق بلاغي، وإنما هي عبارة عن أدوار فعالة ومؤثرة" [1]، فجماليات الحوار الدرامي هي الإبلاغ عن المواقف با لفصاحة اللازمة، أي الارتقاء بمستوى الحوار عن المحادثة العادية بالوضوح والدقة والتركيز ، لأن أكبر شيء يقضي على المسرحية هو الغموض والحشو الإطناب ، فالمتلقي لن تتاح له إمكانية استرجاع الحوار عندما لا يتمكن من فهمه، هذه الإمكانية متاحة في حالة القراءة فقط، وعلى هذا الأساس فإن الوضوح في الحوار يساعد المتلقي على تتبع الأحداث بشوق ومتعة[2].

---

1 - voir Jakobson. Linguistique et poïétique ; esse de linguistique général, paris minuit 1963, p 239.

2- ينظر، شنيق مجلي، مشكلة الحوار المسرحي، مجلة المسرح، ع 5، القاهرة، مارس 1964، ص 48. وينظر، نقاش غالم، مسرح الطفل بالجزائر - دراسة في الأشكال والمضامين- أطروحة دكتوراه، مسر إشراف ، محمد بشير بويجرة، جامعة وهران، 2011، ص258.

كما يعتبر الإيقاع من أهم مقومات الحوار الجيد والمتماسك ؛ فالمسرحية بطبيعتها تخضع إلى تتابع المشاهد والفصول التي تتباين فيما بينها بتباين مواقف الشخصيات وتطور الأحداث، فعلى الكاتب معرفة متى يحتاج الحوار إلى الإطالة ومتى يحتاج إلى التكثيف والتركيز، إضافة إلى الالتزام بالإيقاع الزمني للحوارات، فكل شخصية مطالبة بمعرفة متى تبدأ ومتى تنتهي،لأن الدراما محكومة بمبدأ الزمن المعلوم[1].

يمّكن الإيقاع في الحوار من التغلب على بعض الجوانب الفنية ؛ حيث يقول بيسفيلد:"إن الكاتب المسرحي مطالب بالمساعدة من خلال الحوار الذي يكتبه على تذليل بعض الصعوبات الفنية والآلية التي تواجه المخرج وهو ينفذ وجهة نظر المؤلف وقت إخراجها...."[2].

وإذا كان التمييز بين الدراما والرواية يقوم أساسا على الحوار، فإن هذا التحديد وحده غير كاف للتمييز بين الشكلين الفنيين، وهذا على الرغم من أن الحوار في المسرح الغربي يعتبر أسلوب التعبير الدرامي النموذجي والصيغة الأكثر ملاءمة لتعبير الشخصية المسرحية والأكثر مشابهة للواقع، في حين اعتبرت بقية أشكال الخطاب المسرحي مثل المونولوج والحديث الجانبي والتوجه إلى الجمهور، وحتى نشيد الجوقة غير مطابقة للواقع ومصطنعة، ولا تقبل إلا ضمن الأعراف المسرحية. ذلك أن الحوار في المسرح يقوم بوظيفة تحديد الشخصية والمكان والفعل، كما يبنى أيضا على نظام الدور، أين توجه شخصية ما الحديث إلى شخصية أخرى، فتنصت ثم تجيب بدورها، وتتحول إلى متكلم.

1- ينظر، نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر- دراسة في الأشكال والمضامين، م س، ص259

2- روجريم بيسفيلد الابن، الكاتب المسرحي في الإذاعة والتلفزيون والسينما، تر/ ديني خشبة، مكتبة مصر، القاهرة، د ت، ص 226.

ويمكن أن يأخذ الحوار في المسرح عدة أشكال، قد يأتي مثلا على شكل تبادل مقاطع كلامية قصيرة أو طويلة، أو يأخذ شكل حوار متناظر في الطول بين الشخصيتين المتكلمتين، كما يمكن أن يكون تواصلا فعليا بين متحاورين لهما نفس العلاقة بالموضوع الذي يتم الحديث عنه[1].

وعلى الرغم من أن الحوار يعتبر العنصر الأساسي الذي يميز المسرح عن بقية الأجناس التي تقوم أساسا على السرد مثل الملحمة والرواية، فإن هذا لا ينفي وجود السرد ذ و الوظيفة الإبلاغية ضمن القالب الحواري، أما المسرح الشرقي فلم يعرف هذا التمييز، لأن القالب السردي ظل هو الأساس والحوار فيه يأتي ضمن السرد، وهذا ما استند إليه برتولد بريخت. أما في المسرح الحديث فقد بدأ الحوار يتراجع ويفقد أهميته، لأنه لم يعد يعبر عن التواصل الفعلي بين الشخصيات، بل إن صعوبة هذا التواصل تشكل أزمة الإنسان المعاصر[2].

ومهما يكن، تبقى الصنعة والتقنية المسرحية هي المحك الحقيقي لجودة الحوار ، الذي يتناسب في مضمونه وشكله مع مجموعة الأجزاء الأخرى التي تمثل البناء العضوي للعمل المسرحي، حيث يصمم وفق صورة منسجمة ومتناسقة لتحقيق المتعة الفكرية والجمالية والأخلاقية.

1- ينظر، إلين أستون، جورج ساقونا، المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، القاهرة، أكاديمية الفنون، 1996، ص 80.

2- ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص176.

4 -الصراع.

يعد الصراع من أهم العناصر البنائية في العمل المسرحي لما له من أهمية على سير الشخصية والمتلقي، فهو تلك العلاقة التصادمية بين طرفين أو أكثر أو داخل الشخصية ذاتها. _"ينبغي أن يكون هذا الصراع متدرجا في الصعود ولا يلحقه ركود أو جمود في الطريق]...[حتى يبلغ الذروة" [1]، والدراما لا تحتمل لا السكون ولا الركود، ولابد من الدفع بالصراع إلى التأزم ليضفي على العمل المسرحي نكهة جمالية وفنية، إذ به تظهر معاناة الشخصيات الدرامية سواء الفردية أو الجماعية، من خلال مبررات منطقية ودوافع مقنعة تعطي قيمة معنوية لصراع هذه الشخصيات.

كما يبنى الصراع على التوازن والتكافؤ بين أقطابه، وهنا لا نقصد بالتوازن القوة المادية، ليس صراعا لشرف أو نبل وإنما باكتساب قوة معنوية تجعل الشخصية تتحمل عبء الصراع ومقتضياته [2]، وإن ما يثير المتعة في الصراع هو عندما تتبادل القوتين المتصارعتين المواقع في سير الحكاية، فيبدو أحدهما مسيطرا في لحظة ثم يصبح مدافعا في لحظة أخرى، وبهذا تتصاعد أنفاس المشاهدين وهم يتابعون هذا الانتقال وهذا التنوع في إيقاع الصراع، وهنا ينحاز المشاهد بالضرورة إلى أحد الأطراف تأييدا لأفكار وقيم والتي ستكون سببا في صراعه مع نقيضه[3].

والمتتبع لهذا الصراع ينحاز إلى أحد المتصارعين، وانحيازه يعني بالضرورة تأييدًا لأفكاره وقيمه التي تعرض للصراع من أجلها. وبهذا الانحياز يصل الكاتب إلى إيصال الهدف الأعلى للمسرحية، ولا

1- علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر- الإسكندرية، ص76.

2- ينظر، فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، م س، ص57.

3- ينظر، فرحان بلبل، م ن، ص58.

يوجد شيء أقوى من هذا الأسلوب لغرس الأفكار والنزاعات الإنسانية في نفوس المشاهدين، فالمسرح أكثر الأجناس الأدبية المجسدة لانتصار الحق والخير والجمال.

إذن، "الصراع هو التصادم بين الشخصيات أو النزعات وهذا ما يؤدي إلى تبيان الحدث في المسرحية أو القصة، وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيات أو بين إحدى الشخصيات وقوى خارجية]...[أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى" [1]، مثله مثل الصراع في الحياة اليومية، منه ما هو داخلي ومنه ما هو خارجي، فأما الداخلي فيكون بين العواطف المتضادة كالحب والبغض، أو بين العقل والعاطفة كالصراع بين الحب والواجب، أو صراع بين فكرة وأخرى. وأما الصراع الخارجي يكون بين شخصيتين، أو بين شخصية و ما يحيط بها من ظواهر طبيعة، أو صراع مع المجتمع، أو صراع مع قوى كبرى كالقدر، ويكون الصراع كذلك من جهة أخرى إما ماديا محسوسا أو نفسيا يتجسد من خلال المنولوجات والحوارات الجانبية أو سلوك الشخصية، ولا بد أن يكون نابعا من الأحداث والمواقف الموجودة فعلا في العمل الدرامي، ولا يأتي لسبب اعتباطي، حتى يكون الحل في نهاية الأمر منطقيا ومعقولا، بل ومحتملا يراعى فيه تسلسل الأحداث في الحبكة المسرحية، إلى أن يصل في الأخير إلى نهاية تكون إما مأساوية بسقوط وموت البطل أو ينتصر فيها وينصف الحق.

"إن الصراع هو النسيج الضام لجميع أركان التأليف المسرحي، وهو الذي يحول أجزاء الحكاية - التي تقوم بها شخصياتها- إلى عمل مسبوك محبوك مثير.

شرطه الأول: أن يكون قويًا ضاريا بين كفتين متوازيتين ومتوازنتين.

1- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص 85.

شرطه الثاني: أن يكون صاعدًا متواترًا دون تلكؤ أو استرخاء.

شرطه الثالث: أن لا يغيب لحظة واحدة عن مجريات الأحداث وتصرفات الشخصيات"[1].

وإذا تخلى الصراع عن هذه الشروط الثلاثة في مشهد أو موقف، وقع ذلك المشهد أو الموقف في صفة الضعف والتراخي والإملال، أما إذا افتقد النص المسرحي كله هذا العنصر فلا شيء قادر على إحياء النص حتى إن اكتملت له بقية العناصر الأخرى[2]، فإذا أحكمت إدارة الصراع وكان ممتعاً، فإنه سيدفع بالمتلقي إلى تحريك العقل والعيش الوجداني والعاطفي مع الأحداث المسرحية.

كما تتوضح خصائص الصراع فيما يلي:

- أن يكون بين قوتين متكافئتين.
- أن يكون كل من طرفي الصراع واعياً لموقفه مع الطرف الآخر.
- أن يرتبط الصراع بالهدف الأعلى للمسرحية وأن يوصل إليه.

وجمال الصراع في المسرحية أن أحد الطرفين يبدو متفوقاً على الآخر فيسمى (القوة المسيطرة المهاجمة) ويكون الثاني (مدافعاً) عن نفسه أمام الأول، وأما الأمتع في الصراع أن تتبادل القوتان المواقعَ في سير الحكاية، فتبدو إحداهما مسيطرة في لحظة ثم تصبح مدافعة في لحظة أخرى، ما يزيد المسرحية تشويقا وتأملا.

ويتخذ الصراع شكلين لكل منهما جمالياته وفنيته ، الأول منهما صريح واضح ظاهر يزج حكاية المسرحية في ثنايا الأزمات والتعقيدات. وأكثر المسرحيات تتخذ هذا الشكل لأنه يستطيع إثارة في

1- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، م س، ص60-61.

2- ينظر، م ن، ص61.

نفوس الجماهير ، أما الشكل الثاني فالصراع فيه ساكن هادئ يكاد لا يظهر ، وهو صراع نفسي وفكري أكثر مما هو صراع عملي ، وفي كلا الصنفين لا بد للصراع أن ينتهي إلى خاتمة هي في الوقت نفسه خاتمة المسرحية[1].

- المبحث الثاني: "بنية النص الملحمي"

شكل منهج بريشت أو بريخت انقلابا فنيا عميقا في الساحة المسرحية على المنهج الأرسطي ، وقد تمّ الإعلان عن ظهور بريشت بمسرحه الثوري في حقل المسرح مبكرا في الأربعينيات، معلنا بذلك عن ثورة جديدة في الفن، حيث انتهج أسلوب التغريب الذي يلتقي مع مفهوم الإستلاب عند هيجل وماركس[2]، لكن بريشت انتقل به إلى صياغة جمالية فنية بأسلوب رمزي باعتبار الإنسان ممثل للفعل الاجتماعي، والتغريب هو أسلوب يعتمد على كسر الإيهام، و إقناع المشاهد أن ما يقوم به الممثلون على الخشبة إنما هو تمثيل مصطنع لحقيقة اجتماعية أو حالة سياسية يعيشها الشعب ولابد من التصدي لذلك.

يعتمد منهج بريشت على الثورة والمجابهة الشعبية لكافة أساليب لقهر والتسلط، مما أثر تأثيرا قويا على فلسفة الإيديولوجيا في الفن، يدعو إلى تنمية الوعي ومتعة الفهم والإدراك لدى المتلقي ويدربهم على المعاناة الإيجابية التي تدفع بهم إلى تغيير الواقع الخاطئ والانطلاق إلى المزيد من الحرية الإنسانية،

1- ينظر، فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، م س، ص65-66.

2- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص69.

"إذ ليس المهم ترك المتفرج وقد تطهرت روحه، بل تركه وقد تغير كيانه، أو بالأحرى تركه وفي نفسه بذور التغيير التي ستنمو خارج المسرح عمّا قريب"[1].

لقد أقام بريخت تطوره الدرامي الجديد على أساس أن المسرح ينبغي أن يكون ملحمي الطابع، بحيث تروى الأحداث و يحمل المتفرج على أن يفهمها، بخلاف المسرح الأرسطي، و ذلك تماما ما التزم به جلّ كتاب المسرح في الجزائر أثناء و بعد الاحتلال الفرنسي، حيث يعمل المسرح لحساب عقل المتفرج و ضمير الإنسان في كل مكان، فهو يفضل الصدام بين الأحكام العقلية و الصراع بين الأقيسة المنطقية و الكشف الواعي عمّا هو زائف في العالم، لا الكشف العاطفي عمّا هو سقيم و رديء.

وهذا ما يبرز ظهور الاتجاه الملحمي البريختي بوصفه تيارا مسرحيا تجاوز كل ما هو سائد في المسرح مع بداية القرن العشرين، حيث أعطى للمسرح وظيفة اجتماعية فاعلة تقتحم الفعل السياسي، معلمة وناصحة وهادفة إلى التغيير الشامل في جميع مناحي الحياة، وقد التصق هذا النوع من المسرح التصاقا وثيقا بمؤسسه برتولد بريخت.

كانت الحركة المسرحية أنجح وسيلة للتوعية والتغيير، فقد تطلبت التحولات السياسية والاقتصادية في ألمانيا مناهج مسرحية جديدة، مؤهلة لنشر الوعي السياسي والاجتماعي لدى الجماهير وتحفيزها على الثورة والتغيير، في زمن انتشرت البطالة الجماعية والبؤس في صفوف الطبقة العاملة [2]، تلك الأوضاع الخطيرة كان يلزمها فعل ثقافي يؤطر الطبقات العاملة اليائسة، "وقد كان لمايرخولد

1- د. عبد العزيز محمد، أزمة المسرح العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر- دار الفارس للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 1993، ص 164.

2- ينظر، مناد الطيب، أثر المسرح البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية، رسالة ماجستير، إشراف، د. أمين الزاوي، جامعة وهران، 1995/ 1996، ص 09.

Meyerhold* دورا في ذلك لما زار ألمانيا، إذ حاول التوفيق بين منهجه في الإخراج ومتطلبات الثورة، لأن مسرح بريخت يدعو لأن يبقى المتفرج مدركا وأن يتابع ما يعرض عليه بوعي بتام"[1].

كان للدروس الماركسية الأثر العميق في جعل بريخت يقتنع بأن أشكال الدراما التقليدية لا تناسب عملية عرض الظواهر الحديثة، حيث وعى الدور الاجتماعي والسياسي للمسرح وتعمقت معرفته بالفكر الهيجلي والماركسي، الشيء الذي دفعه إلى تغيير نظرته للمسرح، وانصب اهتمامه على المسرح الملحمي، إذ يعتبر الصراع الدرامي في المسرح الملحمي نوع من التفكير العقلي، لأنه يقود إلى سلسلة من الفرضيات والحتميات التي تؤدي في النهاية إلى شكل أو حل جديد[2].

وبهذا توصل بريخت إلى نوع مسرحي موازي للمسرح الأرسطي، محاولا الوصول إلى مبتغاه التغييري والتعليمي من خلال مسرحه الملحمي، بإعطاء مفهوم لهذا المسرح من خلال كتابه (الأرجانون الصغير)، معارضا فيه ما ورد عند أرسطو في كتابه (الأرجانون)، و"بدلا من المسرح الدرامي أو المسرح القديم كما كان يسميه بريخت، تراه يتصور مسرحا يكون فيه المتفرج فعالا، ولكن لكي يتحقق هذا لا بد من تغيير جذري في مفهوم الدراما ومفهوم الإخراج المسرحي"[3]. داعيا ومناديا إلى وجوب تكسير القيود الأرسطية من خلال فهمه الخاص للمسرح، لأن المسرح الأرسطي هو محاكاة الذات وعواطفها أما الملحمية فهي طرح لقضايا المجتمع أحواله، تعتمد على الفرد بوصفه محور هذا الواقع داخل منظومة الجماعة.

* مايرخولد: مخرج مسرحي روسي، كان له منهج إخراجي يعتمد على البيوميكانيكا.

1- مناد الطيب، أثر المسرح البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية، م س، ص 11.

2- ينظر عدنان رشيد، مسرح بريخت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، د ت، ص 63.

3- د. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، م س، ص 148.

عارض بريخت المسرح الأرسطي مقتبسا كلمة ملحمية من الملحمة عند أرسطو، دلالة على السرد القصصي للأحداث الكبرى، والوقائع بصورة قصصية لا حوارية، مخاطبة العقل لا العاطفة، معالجة في ذلك شريحة كبيرة من المجتمع [1]، باعتبار "أن الذات الفردية ليست سوى جهاز بغيض للوعي الناقص ومصدر لرؤى سخيفة وتصورات شديدة الخطر" [2]، لأن الذاتية والانعزالية لا تخدم المجتمع، لذا يجب التعامل مع الفرد بوصفه نواة تدخل ضمن دائرة اجتماعية تحدد تطوره ونموه الفكري.

- **العناصر الملحمية في النص المسرحي.**

1 - الموضوع:

تصاغ المواضيع في المسرح الملحمي - حسب بريخت- بإعادة النظر في الأحداث والمواقف، بجعل طبيعة الشخصيات تنظر بوعي وضمير للأسباب، كحل لمشكلة الاندماج والتطهير، حيث تفكك الفكرة في النص المسرحي ويعاد تركيبها من جديد، برؤية نقدية فاحصة وإظهار ما كان خفيا فيها من كثرة الألفة من أفعال متكررة الاستعمال [3]، والدعوة إلى تغريبها ما يدعو المتلقي إلى المشاركة العقلية في الأحداث لا الوجدانية.

تعالج المواضيع في المسرح الملحمي القضايا الاجتماعية ذات البعد السياسي بطريقة إيديولوجي ة تمزج فيها المواضيع التعليمية الهادفة، فبريخت يدعو المبدعين المسرحيين إلى إعادة النظر في هدف الفكرة المسرحية من بعدها الجمالي إلى الأخلاقي، بالتعرض إلى الطبقات المقهورة، أي أنها تتطلب شكلا فنيا في طرح المشكلات الفكرية وتلبية حاجيات الإنسان.

1- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص77.

2- إريك بيتنلي، المسرح الحديث، ترجمة محمد رفعت عزيز، م س، ص 370.

3- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص25.

تولدت الفكرة في المسرح الملحمي من عصارة التغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في عصر بريخت، فهي لا تعبر عن وجهات النظر المتعلقة بالأحاسيس والمشاعر، بل تتعداها إلى مواجهة الواقع والتعبير عن المتغيرات الراهنة التي لا بد أن يرافقها تعبير عقلي ناقد وواعي، فينعدم الوهم الفكري إلى ضرورة التغيير في قالب الفكرة ومضمونها وجماليتها[1].

يهدف بريخت من خلال طرحه للمواضيع إلى الثورة ضد النظم المستبدة من أجل التغيير في مبادئ الحياة، وهو يستخدم مبدأ المفارقة الدرامية من أجل الوصول لذلك، فنراه في مسرحية الأم شجاعة حين يصورها حنونة وعطوفة على أولادها من هول الحرب إلا أنها تعمل بين الجنود والمحاربين وتجول بين جثث الموتى لكسب المال، وهنا يتبين أن بريخت يصور الأفكار المنبوذة عن طريق شخصيات مغلوبة، بهدف تصوير القضايا المتعارضة بأسلوب نقدي تعليمي، هذا الفكر من أجل التحرر من قيود البرجوازية بإيقاظ الحس والوعي الجماعي[2].

إذا نظرنا إلى الأفكار التي يدعو إلى معالجتها بريخت في مسرحه الملحمي، لوجدناها مرتبطة بالمواضيع التاريخية ارتباطا كبيرا، لأن التاريخ من صنع الإنسان، وإذا ما أراد الفرد التطور، فعليه أولا أن يتحرر من التاريخ وإعادة تقييمه ومحاولة نقده، للوصول إلى المنفعة العامة والمشتركة.

1- ينظر، خالد أمين، ما بعد بريشت، تر: عبد المنعم الشنتوف، منشورات المركز الدولي لمنشورات الفرجة، ط2، المغرب، 2008، ص42.

2- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص63.

2 - طبيعة الحكاية ووظيفتها في المسرح الملحمي:

أخذت الحكاية في المسرح الملحمي بعدا آخر غير الذي عهدته في المسرح الدرامي، فهي حكاية تروى عن طريق الراوي في عرض الفعل المؤدي لها، على أنها جرت في الماضي البعيد ليس كما في حدوثها وإنما كيف حدثت، وهي ليست قصة متسلسلة الأجزاء بل متقطعة يلعب فيها السرد دور التعريف بها والفصل بين أجزائها، والتعبير عنها لا يجري بأسلوب حواري بين الشخصيات وإنما في قالب سردي وصفي وإخباري، في بنية غير متناسقة تنعدم فيها تصاعدية الفعل وتنامي الصراع، دون عقدة مبنية على السببية للحاكية المؤداة، فالذروة فيها غائبة تكاد تتلاشى، والتشويق العاطفي قليل ما يبعد المتلقي من المعايشة الوجدانية وإثارة الانفعالات.

تتكون الحكاية عند بريخت من عناصر متناقضة وخاضعة لعدة احتمالات، لأنها مرتبطة بالتاريخ بدرجة كبيرة، وتشكيلها يعتمد على البحث والتركيب من طرف الشخصية والمؤلف والمتلقي الذي يجمع بناء الحكاية في ذهنه وفكره ويطابقها مع الواقع[1].

يعمل المسرح الملحمي لتحقيق التغريب إلى تقطيع أجزاء الحكاية، فكل مشهد مستقل بذاته وحكاية لا تكاد أن تكون واحدة متجانسة، و"يحتفظ كل مشهد لنفسه بمغزاه الخاص"[2]، حتى يباعد المؤلف بين قصة المسرحية ووجدان المتلقي وحتى لا تثار فيه العواطف التي ينقاد خلفها كالتائه في البرية، ولهذا لا نجد في جل أعمال بريخت على مسرحية محكمة الصنع تتصل أجزاؤها ببعض، فالثورة

1- ينظر، ماري إلياس- حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص174.

2- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص63.

ضد الدراما الأرسطية يحتم على كتاب المسرح الملحمي تغيير وسيلة المحاكاة لأن الأهداف متناقضة، بين التطهير الأرسطي والتغريب البريختي[1].

ويرى جيرار جينيت "أن أرسطو لا حظ أن "واحد من امتيازات السرد على العرض المسرحي هو القدرة على معالجة أكثر من فعل تتزامن مع بعضها، ولكن ينبغي على السرد أن يعالج تلك الأفعال بشكل متسلسل" [2]، وهنا يوافق بريخت نظيره أرسطو كون الحكاية روح الدراما حين وظف الراوي السارد للأحداث، ودوره المنوط به في كسر وحدة الحكاية والفصل بين المشاهد بإعادة سرد ما حدث.

3 - النقل بالزمن في المسرح الملحمي:

تكشف طريقة بناء الزمن في المسرح الملحمي تشكيل بنية النص والتقنيات المستخدمة في البناء، وبالتالي يرتبط شكل النص السردي ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن ، فعلاقته متغيرة وغير ثابتة في علاقاتها بالموضوع المعبر عنه عن طريق السرد، لأن حركته مرهونة بحركة السارد الذي يحرك بدوره الأحداث والتصورات وباعتبار السرد نوعا من القص، فهي أكثر الفنون التصاقا بالزمن، إذا غاب الزمن غاب الحكي.

وإلى جانب الإشارات الزمنية، وما يتخللها من حذف، فالملحمية لا تسرد أحداثا وأخبارا فقط، بل هي في نفس الوقت خطاب حكائي يرتكز على صيغة الفعل الماضي بدلالته النحوية والصرفية، فالراوي يضعنا أمام الماضي المحكي حتى وإن كان هو شاهدا على الأحداث المحكية، واستخدام صيغة

1- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص134.

2- جيرار جينيت، السرد والوصف، تر: محند يونس، مجلة الثقافة الأجنبية، ع2، العراق، 1992، ص54. نقلا عن، م ن، ص134

الماضي وأفعال تدل على حركة تقع في الماضي وعندما تضاف إليها (كان، أصبح، صار...الخ) تدل دلالة قوية على الماضي.

الزمن هاهنا، هو تعبير عما رأى الراوي اتجاه الحياة والإنسان والكون، حيث نجد أن زمن النص موضوعي يتقدم بصورة خطية مباشرة وتسلسل من الماضي؛ أي زمن الانطلاق إلى الوصول ولكن الزمن يظل "سابقا منطقيا على السرد أي صورة قبلية ترتبط المقاطع الحكائية فيما بينها في نسيج زمني"[1]. ومن خلال هذه الرؤية تتبين لنا خصوصية زمن الخطاب السردي الذي يراعي المنطق الخارجي لتتابع الأحداث للاستفادة من أخبار ماضية، عن طريق الوصف.

4 - الفعل في المسرح الملحمي:

يعتبر بريخت الفعل المسرحي ذلك الفعل المحكي الذي يشرح المواقف بع الحادثة المبنية للفكرة، أي أن يكون بعيدا عما هو عليه في الدراما الأرسطية التقليدية من تسلسل للأحداث والمواضيع، إنه ليس من المطلوب من الشخصية الفاعلة محاكاة كاملة للأفعال، ليس عليه أن يؤثر وجدانيا في المتلقي، بل عليه فقط نقل الواقعة كما هي دون إيهام بالحقيقة [2]، أي ضرورة الانتقال من الفعل المسرحي إلى التعليق والنقد على الحدث، وبالتالي تحقيق الاندماج الظرفي للوصول إلى التغريب. وهو بذلك فعل طبيعي بشكل كلي أي يجد معنى الفعل في المعنى الموضوعي للمحاكاة وليس في الحقيقة الموهمة، إنه يدعو إلى رفض حالة النشوة الانفعالية الاندماجية التي تنتهي بانتهاء الفعل، فيجد المتلقي والشخصية معه مصطدمين بالواقع الذي يثبت عكس تلك الحقيقة، لذا كان يدعو بريخت كتاب المسرح إلى إعادة النظر

1- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، م س، ص 43.

2- ينظر، ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1995، ص575.

في محتوى محاكاة الأفعال وبناء الحدث فيها، وذلك بتوظيف نظرية التباعد القائم على الجدل بين المواقف والأفكار لتحريض الموقف النقدي[1].

إذن، فالفعل في المسرح البريختي يعرض الأحداث كما هي في الواقع، بطريقة متقطعة على شكل لوحات غير خاضعة للتسلسل المنطقي للمواضيع وإنما متسلسلة تاريخيا، فهو دائما يكون تابعا للموقف النقدي عن طريق تغريب الحادثة وكسر الإيهام، وكان يحث المبدع بأن "يبني مسرحيته على سلسلة من الأحداث ويضع في بداية كل مشهد عنوانا مكتوبا يبقى في مكانه إلى أن يستبدل بآخر، وأن يقدم وصفا تاريخيا للحدث المشهدي]...[بالتبعيد وتعزيز الوعي بأن الحدث يجري وكأنه في الماضي وجعل الحاضر يبدو غريبا" [2]. وبالتالي وجب عرض الحدث وكأنه تجربة، بحيث تنمو الأحداث في تسلسل تاريخي لإعطاء الجمهور فرصة الولوج إلى الفعل المسرحي عبر تقنية كسر الجدار الرابع في العرض المسرحي، أي أن الفعل في المسرحية يكون تعليميا بدرجة كبيرة في حدود الجدلية ليستثير موقفا نقديا من الأحداث الدائرة بين الشخصيات، حتى يكون التطهير في المسرح الملحمي تطهيرا عقليا من جملة التناقضات واجتماع الأضداد، لذا وجب أن يكون الفعل في الملحمية على شكل لوحات مشهدية، يعنى فيها كل مشهد بفعل لا يتسلسل بالضرورة مع الفعل الذي يليه، حتى يجعل الموضوع غريبا والحكم عليه فكريا بالنقد والتحليل، وكأن الفعل هو عبارة عن مجموع صور فوتوغرافية لكل مشهد، يليه شرح عن طريق السرد (الراوي) أو الأغنية للوصول إلى ارتباك في فعل المَشاهِد المسرحية أو الازدواجية في الفعل الرئيس، كما في مسرحية "غاليلو"[3].

1- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص113.

2- ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، م س، ص578.

3- ينظر، م ن، ص590.

5 -الشخصية في المسرح الملحمي:

يرى بريخت ضرورة إعادة الهيبة إلى الشخصية المسرحية من حيث دورها الفني والأخلاقي والجمالي في إدارتها للموضوع المسرحي، لذا كان لزاما على الكتاب إعادة النظر في بنائها وربطها بالمتلقي بهدف كسر الاندماج العاطفي الذي يصل بنا إلى التغيير، لما يراه في المسرح الأرسططالي من محاكاة لشخصيات ذات أهمية أو عظيمة الشأن على عكس ما يعيشه الإنسان في عصره، وعلى المؤلفين حسبه الدفاع عن الطبقة المقهورة، إذن الشخصية الملحمية المغربة شخصية تعبر عن الفكرة بطريقة جديدة، إنها تسمو بالأخلاق وكأنها كما صورها أرسطو ولكن دون تطهير عاطفي (الشفقة والخوف)، يتعداه إلى تطهير في الضمير ونقد للأوضاع والمواقف.

يعد الرمز في الشخصية السمة الأبرز في المسرح الملحمي، أين تتجلى مواقفها وملامحها في جدلية فلسفية وسياسية مشفرة، تحتاج إلى عقل واعي للتفكيك والتحليل في مكنوناتها وإعادة تركيبها لربطها بين الواقع المحاكى وبين هدف الدراما [1]. كما أن الشخصية عند بريخت هي العنصر المهم في إيضاح المواضيع والتعبير عن المواقف عن طريق الفهم والإدراك ثم الحكم وتقرير السلوك، فهي لا تدعو إلى ارتكاب الشر حتى يتسنى للخير أن يتحقق، ولكن على الشخصية أن تقدم ذلك التسامح من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية، وبلورة الجانب الإنساني للشخصية من خلال البعد الاجتماعي لها. أما التعبير عنها يكون بطريقة غير مباشرة في حدود الجماعة لا بصفة البطولة بإلغاء الفردانية؛ أي أنها عند بريخت تعمل ضمن اشتراكية الفعل المسرحي. كما يرى بريخت أن الشخصية في تقمصها لدور لكن دون إيهام ، فهناك دائما تلك المسافة التي يلحظها المشاهد بين الدور والشخصية، فنراه يخرج عن نظام الدور نفسه،

1- ينظر، رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، إشراف مسعود أحمد، كلية الآداب واللغات والفنون، وهران 2008 ، جامعة وهران، ص212.

من خلال كلمات مفتاحية تقولها الشخصية في النص بطريقة مغرّبة لدفع المتلقي إلى التأمل والتعمق في الجوهر الداخلي للمسرحية. والتغريب عند هـ يتضح باعتماده على كلمات مشفرة تجعل المتلقي يتباعد مع النص من خلال مؤثر التغريب من خلال توظيف شخصية الراوي التي كثيرا ما تغرب الأحداث بتقمصها، وتنشئ علاقة تتأسس على قدرات النص في خلق وبناء خيال المشاهد عن طريق الكلمة والفعل.

طور بريخت في طبيعة الشخصية من حيث أهدافها وجعلها مليئة بالمتناقضات الفكرية والصراعات بين الواجب والضمير والملذات، فجعلها شبيهة بالواقع المنغمس في اللامبالاة والمتعة بالشهوات، أين جعل مواقفها غير مبررة وأكساها ثوب اللامنطقية في صراع بين العاطفة والضمير والأنا، وترك الضمير والعقل هو المسيطر على أفعالها ومواقفها.

وباعتبار الإنسان الوحيد الذي بمقدوره الفعل وإدراكه ما يفعل، وظف بريخت التغريب الذي يمنح تطهيرا آخر، غير التطهير عند أرسطو، تطهير من إحساسات زائدة ومن اندماج مبالغ فيه بالمألوف، لأن هدف فعل الشخصية في الملحمية هو انتقاد المجتمع وحث الأفرا د على التحرر من القيود التي تعيق تطوره وسيره نحو العدالة الاجتماعية، من خلال إعطاء الشخصية الدور الكبير في إيصال فكرة التطهير إلى المتلقي من نزعة الثورة على أوضاع الإنسان الاجتماعية وعلى الأطر العقائدية الثابتة من أجل التغيير على مستوى العالم ووعي الإنسان به [1]، فالفعل في المسرح الملحمي هو عرض المواقف والأفكار بوصفها نتاجا لمواقف اجتماعية وليس باعتبارها إفصاحا عن الجوهر الإنساني، وهي ليست

1- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص65.

بالضرورة عزل للعاطفة وإنما موازنة بينها وبين العقل عن طريق تقنية التباعد، أي ضرورة وجود الوهم بالواقع لشد الانتباه وصولا إلى التغريب.

تكمن وظيفة الشخصية في المسرح الملحمي في تصوير التاريخ أو الحادثة التاريخية وإعادة تجسيدها بالوصف والنقد والتحليل لا عن طريق المحاكاة الفنية، وليس قصد إبراز مناقبها أو مساوئها بل بتفكيكها وإعادة النظر فيها من أجل تغيير السلوك الإنساني، ويريد بريخت من الشخصية المسرحية المشاركة العاطفية مع الحدث شرط تحكيم العقل لاتخاذ القرارات، فلا بد من اندماج فعلي للوصول إلى الجدل البديل عن الصراع في المسرح الدرامي، لذلك لا يرفض بريخت الانفعالات بل يستقرؤها ولا يكتفي بما تحققه، بل تعيش الشخصية في جدل قائم محاولة الوصول الحقيقة رغم كل المتناقضات الداخلية والخارجية، من خلال الشخصية المغربة التي تسمح لنا بمعرفة الموضوع الدائر، لكنها في الوقت ذاته تجعله يبدو غير مألوف[1]، والأفعال فيها حقيقية إذ لا يجب الاندماج في المواقف الموهمة حتى لا يشتد المتلقي فيها وجدانيا وعاطفيا، بل على الشخصية أن تحمل وجهة نظر خاصة بها وموقفا اجتماعيا أو سياسيا يؤثر على المتلقي تأثيرا عقليا لا تطهيريا على مستوى العاطفة.

رسم بريخت للشخصية بعدا ذاتيا خاصا بها باعتبارها قوة فاعلة تذوب في الجماعة ضمن تركيبة اجتماعية وسياسية، بتغييب العواطف النفسية عنها، بهدف تغريب المتلقي ودفعه للتفكير بعقلانية في تركيبة الشخصية ومطابقتها مع ذاته ومقارنتها بالوضع الاجتماعي برؤية قابلة للتغيير[2].

1- ينظر، رونالد جراي، بريخت، تر: نسيم مجلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص85. وينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س،ص46.

2- ينظر، ماري إلياس-حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص ص116-456

- الراوي الشخصية الملحمية:

وجدت شخصية الراوي عند اليونان متمثلة في تلاوة أشعار هوميروس، وهي شخصية ارتبطت بثقافة الإنسان عبر كل العصور، أما عند العرب فكان الرواة يروون الأشعار والخطب في الأسواق. ولا يزال الراوي حاضرا في أذهان الكثير من الناس، بل ومؤثرا في مشاعرهم وعواطفهم، من خلال طريقته في رواية الحوادث وسردها على الجمهور، وقد أدخل الراوي المسرح بوصفه تقنية تساعد على سرد الحوادث، إضافة إلى كونها مرجعا تراثيا يجذب المتفرج، ويشد انتباهه، فالراوي في المسرح "شخصية تقوم بتعليق السردي المباشر في العرض المسرحي، وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساسا إلى الجمهور، ويلعب الراوي دورا تمثيليا إلى جانب التعليق، وقد لا يلعب"[1].

إن دواعي توظيف الراوي في المسرح هو السعي الدائم لجذب انتباه المتفرج وإشراكه في المسرحية، "وتتلخص وظائف الراوي في:

-تحقيق التغريب وكسر الإيهام.

-سرد حوادث طويلة لا يمكن تجسيدها على المسرح.

-تحقيق الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل.

-تقديم وصفين داخلي وخارجي للشخصيات.

-نقل أفكار المؤلف ورؤاه.

-إبداء الرأي ونقد ما يجري، بل الاعتراض عليه، وتقديم حلول بديلة"[2].

1- حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة،1963، ص137 .

2- حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس مكتبة الأسد، ط1، 2000، ص68.

ينحصر دور الراوي، في تقديم شخوص المسرحية وإعطاء فكرة عن صفاتها الخارجية وانفعالاتها الداخلية، كما يقوم برواية الحوادث، والربط بين الماضي والحاضر.

6 - الحوار في المسرح الملحمي:

تتسم لغة الحوار في المسرح الملحمي بالسرعة والاقتضاب مبتعدة عن التنميق والزخرفة اللفظية، وهي تعود بنا إلى أسلوب الملحمة في توظيف الحوار السردي في منولوجات طويلة للشرح أو الوصف أو السرد الخالص عن طريق الراوي، ففي حديث أرسطو عن الفرق بين الملحمة والدراما، تطرق إلى اعتماد الملحمة على السرد في تقديم الأحداث بطريقة غير مباشرة، ولا بد لوجود وسيط بين الفعل والمتلقي، وقد يكون المؤلف هو ذلك الوسيط في رسم بنية الفعل وخطته أو أن يوظف شخصية تكون متقمصة لشخصيته في المسرحية [1]، إذ يقدم الأحداث كما هي بوجهات نظر مختلفة تتجادل حولها الشخصيات الأخرى بأسلوب سردي، بإدخال الراوي كشخصية مستقلة تنوب عن الشخصيات وعن الجمهور، فتلخص له الأحداث أو تصف الشخصيات بأبعادها الداخلية والخارجية، كما توضح العلاقات والاختلافات بينها، كما للراوي القدرة على تخطي الحدود الزمانية والمكانية. فالسرد إذن، أسلوب حواري يدخل في تنظيم المسرحية الملحمية كوسيلة تعبيرية، بتعرضه لمواضيع تاريخية لصفته الوصفية الاخبارية وتقديم الماضي وإحيائه، كما يسمح بتقديم أحداث يستحيل عرضها أو تمثيلها.

ويعتبر الوصف من أهم مميزات الحوار في المسرح الملحمي، وهو - حسب جيرار جينيت- "كل حكي يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغيير أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث لكون ما يوصف بالتحديد سردا Narration هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء

1- ينظر، عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998، ص135.

أو أشخاص وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا Description"[1]، إذ نستشف من مقولة جينيت أنه خصص الأحداث للسرد، أما الوصف جعله يختص بالأشخاص والأشياء، لأن الوصف هو عبارة عن مستوى من مستويات التعبير، ويؤدي وظيفة هامة ضمن جماليات الخطاب وأسلوبية اللغة، لأنه يعكس الصورة الخارجية لحال من الأحوال أو تمثيله للصفات المحسوسة، للحيز والأشياء من موجودات ومكونات تنتقل من خلال الكلمات إلى ذهن القارئ ليتصورها[2]، فنجد أن الوصف عامل فعال يستعين به السارد لخلق جو وصورة معينة في ذهن المتلقي تجذبه إلى المتابعة.

وللوصف وظيفتان؛ "الأولى جمالية تقوم بعمل تزييني وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية غير مرتبط بالحكي، والثانية توضيحية تفسيرية؛ أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في الحكي"[3]، مما يضفي على النص السردي خصوصية تزيد من جماليته.

هذه المرجعيات وغيرها تبرز بشكل كبير في الخطاب المسرحي السردي*، إذ فيه تتعدد مراكز الإرسال وتتعمق بنية الحوارية حينما ينتقل من "الفضاء النصي" إلى"الفضاء العرضي" حيث يكتسب علامات مشهدية (بصرية، سمعية، حركية)، إذ يجد المتلقي نفسه في لحظة من لحظات العرض مستقبلا لعدد من المعلومات يتلقاها من مصادر مختلفة من السرد الواصف للديكور أو من الموسيقى أو الإضاءة...الخ.

1- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م س، ص 78.

2- ينظر، أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص 28.

3- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م س، ص 79.

* الخطاب المسرحي السردي جنس تعبيري يتصف بالطابع الجدلي المفتوح، والحوارية القائمة على مكونات نصية، تشكل مجتمعة نسيجا فنيا متكاملا لا يقبل التجزئة. فهي وحدات سيميائية ترتبط فيما بينها بعلاقات داخلية على مستوى صوغها التخلي وامتدادها الدلالي، فالنص كما أسلفنا تتخلله شخصيات متباينة الوعي، تشكل متطورات مستقلة وأصوات خالصة (غيرية) لها منطقها الداخلي، ويفضي هذا التباين أو التعدد الصوت إلى تجابه حواري وتنافر اجتماعي واشتباك ثقافي معرفي.

ومما لا شك فيه، أن الممثل في الأداء المسرحي يبث رسالة خاصة إلى الملتقى عبر شفرة بواسطة قناة الصوت وفنون الإلقاء، وإن انعدمت فيه القصدية فإننا نفهم أشياء كثيرة من خلال ما يقوله دون أن يصرح بأنه قصدها، وبتعدد السرود تتعدد المشاعر مولدة أنماطا عديدة من العلامات الحركية*، لذا فالسرد المسرحي خطاب ذو بنية حوارية تقوم على تعدد صوتي ودلالي وتحمل آثار خطابات عديدة سابقة عليها أو متزامنة معها أو متوالدة منها.

في هذا السياق كله ينطبق على المسرحية الممثلة، أما غير الممثلة (المقروءة) فوضعها يتغير عن سابقتها، ذلك أن المرسل هو مؤلف المسرحية، والمتلقي هو القارئ العادي، والوضع هو اللغة التي كتبت بها المسرحية بعيدة عن سياق مادي وعلى القارئ أن يمد بينه وبين المؤلف جسرا كي يستوعب المضمون وهذا في سياق تصويري للظروف التي تجري فيها المسرحية أو التي أحاطت بكتابتها.

تتجلى خصوصية السرد كأسلوب يدخل ضمن الحوار في المسرح كون الموضوع قابلا لأن يترجم إلى شيء بصري على الخشبة [1]، باعتراف توفيق الحكيم بصعوبة تمثيل مسرحيات مثل "أهل الكهف" و"شهرزاد"، لأن الفكر هنا هو الفكر المجازي أو الأسطوري بأشخاصه المعنوية التي لا تلمس ولا تصادف في الحياة الواقعية[2].

---

* العلامات الحركية هي ما يصدر عن الممثل كالخطو، الجلوس، القفز، أشكال الشغل المختلفة لتوضيح المكان أو الكشف عن الأفكار والمواقف.

1- Voir, Anne Ubersfeld, Lire Le théâtre, Ed, Sociales,1982, p81.

2- ينظر، توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1978، ص12.

ظهر السارد Le narrateur على الخصوص في المسرح الملحمي في بعض الأشكال المسرحية، بعدما كان مقصيا في المسرح الدرامي، ذلك أن الكاتب المسرحي لا يتكلم باسمه الخاص، إضافة إلى بعض الأشكال الشعبية الإفريقية والشرقية التي استعملته وسيطا بين الجمهور والشخصيات.

والسارد شخصية تعمل على إخبار الجمهور بسرد وشرح الأحداث بصفة مباشرة، ويتولى قص الحكاية ويعمل على شد انتباه المستمعين وإحلال الفرجة، كما يفسر إحساس الشخصية وما يمكن أن تقوله، وما لم تستطع التعبير عنه وذلك في الإبداعات الجماعية والأعمال المسرحية العربية * المنطلقة من الروايات[1].

بما أن المونودراما شكل من أشكال السرد، فإنه ا تلجأ إلى المونولوج الداخلي في حوار منفرد يوجز حالة النفس وما تحويه من أفكار وآراء أو تعليقات، أو كأن يتوجه إلى شخص موجود في المسرح أو وهمي؛ وهذا ما يسمى بـ: كسر الجدار الرابع *. كما أن بعض الأشكال الحديثة تتبنى الشكل القديم للسارد، إذ يمر من الحكاية إلى محاكاة الفعل والحوار، إما أن يتكفل بحكاية الأحداث بنفسه ، وإما يقدم الفعل والحوار ويؤديها مع الشركاء وباقي الممثلين الآخرين وهذا ما يسمى محاكاة مضادة للمحاكاة[2].

* من أهم الأعمال المسرحية العربية التي احتفت بالسارد ووجد فيها؛ مسرحية " مغامرات رأس المملوك جابر" لسعد الله ونوس. "القرى تصعد للقمر" لفرحان بلبل، ومسرحية الطيب الصديقي "ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب" وغيرها.

1- ينظر، أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص98-99.

* الجدار الرابع : جدار وهمي يفصل الممثل عن المخرج، ويكسر من قبل الممثل بدخوله في حديث مباشر مع شخصية من الجمهور قد تكون وهمية، قصد التغريب حتى لا تتم عملية الاندماج التي تكون نتيجة الانفعالات ومنه فإن بريخت يدعو إلى الاندماج المنفصل لا إلى الاندماج المتصل.

2- Voir, Anne Ubersfeld, L'école du Spectateur, Editions Sociales, Paris 1981, p188.

وهناك وسائل يلجأ إليها السارد مثل غناء الأشعار، والحكي وتقليد الكائنات الحية بشرية كانت أو حيوانية، كما يمثل شخصيات نموذجية، مستعملا الإيقاع وأدوات الموسيقى مثل الرباب والناي، وأحيانا الإكسسوارات والماكياج والرقص، وغيرها، ويدل استعمال هذه التقنيات من قبل السارد على أنه ينضوي ضمن مجال "فن الممثل"ويتم ذلك لغرض فني[1].

- وظائف الحوار في المسرح الملحمي:

النقل على لسان شخص آخر: هو أسلوب ملحمي متبع من أجل إدخال السرد كأسلوب لابد منه لتحقيق فكرة المؤلف في التغريب، أي أن تدخل شخصية في حوار مع نظريتها وتقطع كلامها بحوار آخر قاله شخص ثالث، إما للتفسير أو وصف الحالة المعنوية أو المادية لشخصية أخرى ولحدث قد سبق وله دور في حدث لاحق.

النقل بالزمن الماضي : وهنا يدخل الجانب التاريخي للأحداث، ولا بد لأسلوب السرد ي أن يكون الحل، فمن غير الممكن أن نجسد مثلا حدثا لا يخدم الفكرة الرئيسية أو الموضوع، لذا فالمؤلف يتقيد بالوقت والأحداث، وللسرد دور كبير في إسقاط حادثة تاريخية وصفية قد تكون تبريرا أو تفسيرا، وهذا دور ايجابي للسرد في اختزال الزمن، وإعطاء فكرة للمشاهد أن ما يدور فوق الخشبة ما وإلا تمثيل لكسر الإيهام لديه وتغريبه عن العرض.

1- Voir, Youçef Rachid Haddad, L'art du conteur, L'art de l'acteur, Louvain Neuf, 1982.p 19 نقلا عن مصطفى
.ص7، م س، خصوصية ووظيفة السرد في المسرح، الزقاي جميلة

التعليقات والملاحظات: للسرد دور فعال في مثل هذه الحالات، إذ نجد في المسرحية الملحمية دور الراوي السارد للأحداث يعلق عليها، ويقدم ملاحظات جديرة بالاهتمام لدى المشاهد، كما يترك لديه انطباعا وفكرة عما ستؤول عليه المسرحية في نهايتها[1].

1- برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، م س، ص133. ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص110.

الفصل الثاني

التجليات الدرامية في النص المسرحي الجزائري

1. الفكرة في مسرحية "مولاة اللثام" لجدي قدور.
2. الشخصية وأبعادها في مسرحية "المخفر" لأحمد بودشيشة.
3. الزمن والمكان الواحد في مسرحية "العقرب" لأحمد بودشيشة.
4. الجدلية الذهنية والدرامية في الصراع- مسرحية الهارب للطاهر وطار.

1. الفكرة في مسرحية "مولاة اللثام".

- ملخص المسرحية:

يعود زمان المسرحية إلى عهد قديم، ربما يكون زمان الحروب الغادرة التي كانت تشنها القبائل ضد بعضها البعض، غازية سابية وقاتلة لكل من لا ينتمون إليهم ، وقد اختار المؤلف المكان سلفا وهو كهف وسط الجبال الصحراوية.

تروي المسرحية قصة شعب وامرأة، وقصة امرأة ورجل، وقصة امرأة وقضية، فتعود أحداثها إلى زمان صبى اليامنة حينما كانت طفلة وغزاهم قطاع الطرق الذين ينتمون إلى قبيلة القطاعين، قتلوا أهلها ومثّلوا بوالدها الذي ربطتها به علاقة قوية، وشردوا من بقي فقتل من قتل وهرب من هرب، لجأت اليامنة التي لقبت فيما بعد بمولاة اللثام وقومها إلى وديان وشعاب بعيدة عن موطنهم الذي سكنه المحتلون الجدد،وترأست مولاة اللثام قبيلتها، إلاّ أنّها ولمرارة الفاجعة التي ألمت بها وإحساسها بالهوان والحزن الشديد على فراق أبيها، أقسمت أن لا يهدأ لها ولقومها بال حتى يعدّوا العدة وينتقموا من القطاعين ويمثلوا بهم كما فعلوا بأهلها.

في خلال هذه السنين يتيه فارس من فرسان قبيلة القطاعين هياما وعشقا ويجول الصحراء بحثا عن المرأة التي رآها لمرة واحدة وأسرت قلبه مدى الحياة، هذه هي المفارقة الدرامية التي وظفها الكاتب، كانت المرأة هي اليامنة التي لقيها في نزال قوي يوم أغارت عليهم قبيلته ثم أنقذها، فلما انكشف عنها اللثام أدرك أنها امرأة و أي امرأة ، حسناء وتضاهي الفرسان شجاعة وبسالة ، زمن هنا

جاءت التسمية لهذه المسرحية، لأنها تخفي جمال الأنثى وتظهر فروسية الرجل، وتخفي ثأر قبيلتها خلف حبها الدفين.

وأثناء رحلة الضاوي في البحث عن حبيبته في الصحارى الشاسعة، يلتقي رسولها الذي يخبره بوجودها دون أن يفصح عن مكانها وقبيلتها، ثم يُلقى القبض عليه بتهمة التغني بما هو محرم في القبيلة ، والتحدث عن الحب الذي سبق وأن صدر في حقه قانون يقضي بمصادرته ومنعه من الولوج إلى القلوب، فلا حب ولا زواج إلى أن يتحقق الانتقام والثأر للقبيلة.

وألقي القبض على العاشق الضاوي، المجنون الذي ينشد أشعارًا ، يتغزل فيها بجمال سيدة الملثمين، وتحاول رمانة الخادمة الوفية والمقربة من اليامنة رد ع مولاة اللثام عن قرارها والإنصات إلى قلبها الذي يكن نفس الحب القديم للضاوي ، فهي كذلك تحبه ويراودها في منامها منذ ساعة لقياه، أنها مع الفارس الذي أنقذها في عرس كبير لكن سرعان ما يتحول إلى ساحة موت تملؤها الدماء وزغاريد القوم.

لم تستطع رمانة دحض القانون الذي صنعته مولاة اللثام، مما زاد من خبث الوزير الذي كان يطمع في الزواج من اليامنة كتسليط لعقوبة على الضاوي، وتنتهي المسرحية نهاية مأساوية حينما أقدمت اليامنة على تنفيذ القدر المحتوم بقتلها للضاوي ثم موتها.

تتميز مسرحية (مولاة اللثام) بكثرة الأحداث وتنوع المواقف والشخصيات، مما يجعلها غنية بالدلالات، فمثل هذه المسرحيات التي توظف التاريخ، تنشأ عادة في الظروف التي يشتد فيها الصراع بين القوميات المتعددة،أو بين الشعوب المضطهدة وبين المحتلين الأجانب.

فكل الشعوب تبحث عن جذورها وانتمائها وتسعى إلى إثارة النعرة القومية في نفوس أبنائها، فتعود إلى ماضيها مستلهمةً إياه وكاشفة عن الفترات المضيئة فيه بهدف إثارة الحمية في النفوس وبعث الشعور القومي الكامن في أعماق كل جزائري، فالقبيلة والذود عنها، والسيف وإتقان فنون القتال، والشعر والفصيح من الكلام، والحب العفيف والهيام، كلها روافد تصب في حوض العربي الجزائري استقاها المؤلف وأبدع من خلالها شخصيات مسرحيته (مولاة اللثام) ومواقفها وأفكارها.

- تحليل الفكرة في المسرحية:

تبدأ المسرحية بهذه الأغنية لتمهد للحدث، وكأنها الجوقة في المسرح اليوناني التي تكون بداية المسرحية، فتوضح للمتلقي القصة المسرحية حكايتها، أو بالأحرى الوضعية الأساسية للموضوع والهدف من الفكرة.

المجموعة :

في زمان مضى وفات في قبيلتنا كنا عايشين

الفرحة عامة بالعروسات اوحراسنا علينا عساسين

واحد الليلة المصابيح طفات اوهجموا علينا القطاع

قتلوا وحرقوا الخيمات واهربنا أحنا الملثمين

مولاة اللثام معانا مشات وصبحنا فالصحراءتايهين

هجرنا قبيلتنا ا تنسات وسكنا الجبال العاتيين

هذي قصة فالصحراء صرات نرويوها لكم انتم الحاضرين

يبدأ الفعل المسرحي بظهور شاعر تبدو عليه آثار التعب والإرهاق من السفر وينشد أشعارا فيقول: اليامنة، اليامنة، قطعت لجبال وادهمت الصحرا ما لقيتك.

طال الوقت أوفاتوا علي لسنين ما نسيتك

راني تايه أنحوس عليك ما لقيتك

اليامنة، أنا الضاوي ألي نجاك من الموت وبغيتك.[1]

يريد المؤلف منذ البداية إيصال نبذة عن الفكرة، وإعطاء جزئياتها، فالفكرة العامة تهدف إلى الثأر والكفاح من أجل التحرر ، ولكن وضع لها فكرة أخرى جزئية ولكنها موضوعية، تقف حجر عثرة أمامها هي الحب الكبير الذي يجمع بين اليامنة والضاوي.

اليامنة: واش أندير وأنتوما اللي قتلتوا بابا وخرجتونا من أرضنا بالقوة

الشاعر: هيا ننساوا اللي فات ونبدو حياة جديدة

اليامنة: كيفاه باغيني ننسى وبابا شيخ القبيلة قتلتوه قدام عينيا.

الشاعر: نوعدك بلي ناخذلك ثارك مللي قتلوه"[2].

يلتقي الشاعر برسول يحمل قربة ماء، ويطول الحديث بينهما من أجل أن يمده بشربة ماء.

1- جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، مخطوط.

2- م ن.

يطول الحديث بين الرجلين وينقسم كلام الشاعر بين هذيان بذكر محبوبته والإلحاح في طلب الماء لشدة عطشه وقرب هلاكه.

الشاعر : راني عطشان باغي نشرب.

الرسول:(يعود إليه) واش جابك لهذا المكان وأنت مردوم فالرمال؟

الشاعر : باغي نشرب.

الرسول :طلبت الجنة وأنت في النار.

الشاعر : أعطيني أنبل ريقي

الرسول : أعلاه راك اتحوس؟ واش تكون؟ ومنين جيت؟

الشاعر: اليامنة، اليامنة، راني نحبك قلبي راه تحطم.

كي نتفكر اللثام على وجهك نتألم.

حبك بركان نار في قلبي وتقـدم.

ما يبرى اللي لطموا ما يســـلم[1].

يتبين للرسول أن الشاعر يبحث عن شيء جدٌّ مهم ويظنه كنزا، فيسارع في إعطائه الماء ومن دون تردد، ثم يكتشف الخدعة التي انطوت عليه وأن المرأة التي يتحدث عنها ويهيم بحبها هي سيدته وسيدة الملثمين، ثم يهرب الشاعر منه.

1- جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، مخطوط.

تقرر "اليامنة" إقامة حفل كبير بمناسبة النصر الذي حقق، ويتقرب إليها الوزير بالشكر ويتعرض معها إلى مصير الأسرى مقترحا قتلهم ورميهم ، فترفض اليامنة رفضا قاطعا لأن قانون القبائل والعرف يدين ذلك، ما يبين قانون الحرب وحسن معاملة الأسرى.

المجموعة: مولاة اللثام قهرت علوان...(تشير لهم بالتوقف)

اليامنة : بعد هذا الانتصار اللي حققناه رايح تكون حفلة كبيرة في الليل تندار، نشعلوا النيران واذبحوا الجمال والخرفان"[1].

يتبادل الرسول وخادمة سيدة القبيلة "رمانة" شوقهما ويشكوان طول غيابهما عن بعض ويتأسفان لعدم قدرتهما على الزواج، وتطلب رمانة من الرسول "دحمان" التقدم إلى مولاة اللثام بطلب السماح بإقامة الزفاف، إلا أنه يرفض لأن مولاة اللثام قد أصدرت قرارا بعدم الزواج.

رمانة : طال غيابك ماقدرت نصبر في ليام اللي فاتوا.

الرسول: آه يا رمانة ثلاث أيام حسبتهم ثلاث شهور، أورجعوا ثلاث أعوام ما نقدر نفارقك، توحشتك، راني جاي نعوض ليام اللي فاتوا.

رمانة: علاه ماتتحدثش مع مولاتي ،العرس نتاعنا، وقتاه نديروه؟

الرسول: واش بيك أهبلتي؟ أشكون اللي يقدر يتكلم قدامها ،ياك راهي مانعة علينا الزواج والحب مادامنا رحالين.

1- جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، مخطوط.

رمانة: ماظنيتش تقبل والقطاعين مستعمرين قبيلتنا أوياكلوا في رزقنا"[1].

يخبر الرسول رمانة عن الشاعر المجنون الذي لقيه تائها في الصحراء والذي كان يتغنى بحبه لمولاة اللثام، وهنا نقطة الانطلاق في الكشف عن بداية الفكرة والموضوع العام والهدف الأعلى لليامنة.

وتصر مولاة اللثام بالسؤال عن الرسول الذي غاب عن ناضرها وتفتح رمانة موضوع حبها له.

اليامنة : وين هو دحمان علاه ما دخلش؟

رمانة: راه عيان من السفر.

اليامنة: رمانة ،تحبيه؟..تحبيه؟..اتكلمي علاه ساكتة؟

رمانة : ما نقدرش نتكلم.

اليامنة :تحبيه ؟حشمانة وفي قلبك فرحانة .

رمانة :ياك أنت اللي حرمتي هذا الكلام ومنعتيه علينا[2].

تتحدث مولاة اللثام عن سب إقدامها على إصدار القرار بمنع الحب والزواج في القبيلة حتى تسترجع قبيلتها وتثأر لأبيها، ثم وبطريقة حالمة تستعرض حادثة التقائها بالضاوي الفارس الذي أنقذها، وتذكر الحلم الذي تعيده على مسامع رمانة كل يوم، فهنا يتبين تتعارض فكرة الحب الدفين بين فكرتين رئيسيتين فكرة الكفاح وفكرة التضحية بالحب، فتبدأ الشخصية بإبراز موقفها اتجاه قضيتها الرئيسية المتمثلة في فكرة الثأر.

1- جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، م س، مخطوط.

2- م ن، مخطوط.

"اليامنة: أعطيتلوا اسمي وندمت عليه، وأسمو الضاوي، رمانة، راني كل ما نرقد هذا الفارس نتخيلو فالمنام.

رمانة: كل يوم تعاود يلي هذي الحكاية يا مولاتي .

اليامنة: كل ما نشوف هذا الحلم نتأكد بللي الزواج عليا محرم .

رمانة: الحلم باقي حلم، هذي سنين وأنت تشوفي فيه أو هو ما تحقق.

اليامنة: أنشوف فيه الفارس اللي أنقذني، وأنا وياه في عرس، محفل كبير ماشي معانا وفجأة رجع المكان دم أحمر سايل وديان خنجر مغروس، الراجل مات والناس ترقص وتولول وزغاريد مدوية في كل مكان، وانشوف فيه يتخبط في قلتة نتاع دم مخلطة لوانو يصرخ ويقولي علاه قتلتيني ؟[1]"

تخبر رمانة سيدتها اليامنة بالخبر الذي جاء به الرسول والمتعلق بالشاعر الذي يقول في شعرا، فتثور وتطلب لقاء الرسول في الحال، وقبل أن تنصرف تذكرها بنية الوزير في الزواج منها.

تطلب اليامنة من الرسول أن يخبرها عن قصة الشاعر فيتلعثم وما إن يبدؤوا بتلاوة تلك الأشعار توقفه وتطلب منه البحث عنه وقطع لسانه، وتدخل في حديث نفسي يجسد آلامها وفي الوقت نفسه شوقها للعطف والحب والحنان، وهنا يبدأ الحدث الصاعد في تنمية الفكرة المستترة في وجدان مولاة اللثام.

"الرسول: أنقول،أوماتزعفيش ؟

1- جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، مخطوط.

اليامنة: (تخرج حنجرتها) قول.

الرسول: (يخاف) القيت شاعر يامولا...

اليامنة: أومن بعد؟

الرسول: يقول الشعر.

اليامنة: معلوم يقول الشعر مادامو شاعر.

الرسول: كان يمدح فيك ويتغزل.

اليامنة: واش راك تقول؟ وين يعرفني، يكون من القبايل المجاورين؟ هيا أتكلم.

الرسول: لا هذا بعيد عن قبايلنا مغروم قاستو الرمال .

اليامنة: هيا تكلم واش كان يقول؟

الرسول:(يتردد) كان يقول اليامنة راني نحبك مغروم بيك .

اليامنة: (تندهش) هو قال عليا هكذا؟

الرسول: راني مغروم بسحر عينيك.

اليامنة: هو يعرف عينيا؟[1]

1- جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، مخطوط.

فتعيد اليامنة أسطوانة الحب الكبير القديم والمرير، حب الفارس الذي أنقذها، حب الفارس الذي كان من قطاعي الطرق الذين هاجموا قبيلتها وقطعت العهد على الانتقام لأبيها وعشيرتها، تبدأ الأفكار في داخل اليامنة بالتأجج، ويبدأ الموقف بالتشابك في نفسيتها معلنا عن عقدة لا حل لها.

وبعدها تلقي مجموعة الحرس القبض على الضاوي بتهمة قول الشعر في سيدتهم وقائدتهم

المجموعة:

- جيت قاصد حيلة وأحنا قبايل الحرب فاطنين
- قعادك عندنا ليلة نرميوك في وسط المبوسين
- شعرك سمعاتوا لقبيلة وأحنا حراس عليك شاهدين
- عشقت مولاة اللثام وأسمها اذكرتوا قدام الحاضرين[1]

يساق الضاوي إلى السجن ويحقق الوزير في أمره ويعزم على تقديمه للمحاكمة، وتتراءى لليامنة أنه ربما يكون للموقوف علاقة بالشاعر الذي ذكره الرسول وبالضاوي الذي تكتم حبه منذ عشر سنين ، فتبدأ الأزمات بالتكشف تدريجا لتسوقنا إلى صراع بين الأفكار والمواقف، وتبدأ المواضيع التعقد.

تخبر رمانة اليامنة بأن الشاعر الذي ألقي عليه القبض من طرف الوزير والجند هو نفسه الشاعر الذي لقيه الرسول منذ أيام.

تضطرب اليامنة لسماعها الخبر أهو الضاوي؟ أم شخص آخر هام بحبها؟ وتثور في نفسها نزعة الحب الكامن وتتودد إلى خادمتها رمانة وترجوها مد يد العون للشاعر المأسور.

1- جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، مخطوط.

اليامنة: يكون عطشان باغي يشرب، ويكون جيعان باغي ياكل، أديلو كل شي وروحي.

رمانة: بالصح ممنوع والقانون هذا أنت درتيه،والحراس يخافو منك ما يخاوني نشوفو.

اليامنة: دبري حيلة وروحي.

رمانة: راني نتعجب أو نستغرب على حالك.

اليامنة: أعلاه أطولي فالوقت وتكثري فالكلام، مولاتك تطلب منك حاجة صغيرة، وأنت قاعدة تستشفاي[1].

المشهد الرابع: تدخل رمانة على الشاعر الضاوي في سجنه وتنبؤه أن سيدتها هي من بعثها، فيستغرب الضاوي عدم مجيئها وإنقاذه له، خاصة وأنه أنقذها من الموت في يوم من الأيام. وهنا تكتشف اليامنة ما لم تكن تتوقه

يدخل فجأة الوزير ويلقي القبض على رمانة ويتدخل الضاوي الشاعر الشهم الذي لا يرضى أن تضرب امرأة، ويذكّر الوزير المتعالي بما جمعه به في الماضي حينما كان أسيرا ثم جاسوسا على قبيلته.

"الشاعر: أطلقها ما تضرب أمرا

الوزير: اليوم نقتلوك أو نقتلوها.

رمانة: مولاة اللثام ما تسمح لك تمد يدك عليا.

الشاعر: جبان تضرب أمرا، وتخاف من الرجال القطاعين.

1- جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، مخطوط.

الوزير: اليوم نقطعوك أطراف أطراف أنت وياها، هيل أتكلمي أشكون رسلك وعلاه جيتي ؟...تعرفيه؟ آه ياوحد الخاينة.

رمانة: واحد ما رسلني شفتو مجروح اوعطشان باغي يشرب.

الوزير: باغي يشرب واللا باغي يهرب؟

الشاعر: كنت ذليل مسجون عندنا في قبيلة القطاعين، ومواليك دفعوا مال كبير باه خرجوك، ولا نسيت ياك أنت اللي كنت تجيب لخبار"[1].

يغضب الوزير ويقدمه إلى اليامنة ملحا في طلب الاقتصاص منه فهو فارس من فرسان قبيلة القطاعين، وبعدها يحتدم الكلام بين اليامنة والشاعر الذي لا يخفيها حبه وولعه بها منذ أول مرة رآها فيها، إلا أن اليامنة تبدي صلابة في موقفها، وتزداد اضطرابا حينما تردد جماعة الملثمين والوزير طلب القضاء على الضاوي وتنتهي المسرحية حينما قتلت اليامنة الضاوي بخنجر كانت تحمله ثم تقتل نفسها.

الشاعر: الحب رجعني جبان، وأنت اللي طلبت مني العفو بعدما تغلبت عليك وهزمتك في وحد اليوم.

الوزير:مولاة اللثام،الملثمين ماهم قادرين يصبرو كثر من هكذا.

الشاعر: اليامنة، أنا نحبك ماني خداع ماني خوان.

الوزير:كيفاه يا مولاتي تسمعي لكلامو وأنت اللي حرمتي كلمة الحب بيناتنا تنقال؟

1- جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، مخطوط.

رمانة: أنظن يا مولاتي هذا هو الحلم المنحوس باغي يتحقق

اليامنة: راني عارفة بللي الحلم اللي شفتو رايح يتحقق اليوم، وفي الحين

الوزير: الملثمين راهم يستناو وقتاه نقتلوه؟

المجموعة:نقتلوه، نقتلوه، نقتلوه

رمانة والرسول: لا يا مولاتي الوزير يغير أو باغي يحطملك حياتك.

اليامنة: هذا هو الخنجر اللي فالحلم قتلتك بيه (تطعنه، يصرخ، ويسقط على الأرض)

الشاعر: وعلاه يا زمان يا غدار، علاه اليامنة طعن... اليامنة ...تيني، وأنا اللي سمحت في والديا أو جيت ليك، هذا شحال وأنا هايم تايه في الصحراء نحوس عليك.

اليامنة: أسمحيلي أنا ثاني نحبك يالضاوي، أنحبك هدا شحال وأنا نستنى فيك، بالصح الثار لازم نقوم بيه، عهد عطيتوا للملثمين ما نقدر نخرج عليه[1].

وتنتهي المسرحية بتحقيق فكرة الثأر على حساب فكرة الحب، صراع فكرتين متناقضتين في البطل بين الواجب والعاطفة، وهنا تحكيم العقل أو الفكرة الكلاسيكية.

أما بالنسبة لماهيتها كمسرحية" فمولاة اللثام" لم تنطو على ما يضحك ويسلي أو يمتع ويربي وحسب، بل اتجهت كل الاتجاه إلى تسليط الضوء على صراع دفين في نفس الإنسان وفي حاضر الأمم وهو الصراع بين الحق والباطل ، والصراع في نفس الإنسان بين الحب والانتقام، وبين الواجب والحب

1- جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، مخطوط.

ومن هو الأسبق، وهذا النوع من المواضيع يحيل المتلقي إلى دلالات إيحائية ورمزية تشير إلى تلك المسرحيات المفعمة ببطولات الماضي، وهي كذلك دعوة إلى النظر إلى الحاضر.

2. الشخصية في مسرحية "المخفر" :

تدور أحداث مسرحية "المخفر" [1] لأحمد بودشيشة في ثلاث فصول, والتي استلهم موضوعها من الحياة الواقعية في قصة "الصادق" الذي خرج من بيته ليلا للبحث عن سيارة تقل زوجته إلى مصلحة التوليد التي فاجأها ألم المخاض، ويبدأ الحدث في المشهد الأول من الفصل الأول بإلحاح حماته "طاطا" على الذهاب إلى الشارع عساه يجد شخصا يقله إلى المصلحة، ويظهر "الصادق" في المشهد الثاني ومعه محفظة نقود, فيأخذها إلى المخفر بنية تسليمها لرجال الشرطة، لكن بمجرد دخوله إلى المخفر يتحول إلى مشتبه به، حيث يعتقد الخفير بأنها رشوة فيحقق معه، ثم يتهمه بتكوين عصابة بمجرد أن زوجته "بسمة" تتصل بالمخفر لتطمئن على زوجها الذي خرج ولم يعد، وأثناء التحقيق مع الصادق يتصل بالمخفر أشخاص يطلبون خدمات معينة.

تتصل بمخفر الشرطة امرأة تدعي بأنها بحاجة إلى خدمة، ولكن يتضح فيما بعد أنها اتصلت لمجرد التسلية والترفيه ولا تحتاج إلى أية خدمة من المخفر، وتتوالى الاتصالات الواحدة تلوى الأخرى, فيسمع الخفير على الهاتف صوت امرأة ثانية خرج زوجها لمشاهدة عرض مسرحي لكنه تأخر في العودة إلى بيته لتطلب تدخل الشرطة والبحث عنه لإحضاره إليها، وما إن يضع الخفير السماعة حتى يرن الهاتف مرة أخرى ، والمتصل امرأة تريد منه أن يقص عليها حكاية حتى تخلد إلى النوم لأنها تشعر بالأرق، الوحدة ، والقلق ، أما الصوت الرابع فهو صوت امرأة تبدو منتفخة البطن كأنها مشرفة على

1 أنظر,أحمد بودشيشة، المخفر ، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الطبعة الأولى، 2000.

الولادة فيتعرف عليها الصادق، ويصرخ بأنها زوجته بسمة طالبا من الخفير أن يسألها عن حالها وهي بالفعل بسمة زوجة الصادق لكن الخفير لا يصدقها ويعتبرها عضو من أعضاء العصابة.

وتتأهب شخصية" الربعي" (54عاما) في نهاية الفصل الأول ، لتتصل بالمخفر وتستفسر عما كان بإمكانها أن تقضي الليلة في المخفر حتى يطلع النهار, فهو رجل غريب عن المدينة وحل عليه الليل والظلام فلم يجد غرفة يقضي فيها ليلته .

"الربعي: أنا رجل غريب عن المدينة ...ونزلت بها ليلا...وأنا الآن ابحث عن مأوى، أو غرفة في فندق أبيت فيها..."[1] .

تزداد حيرة "بسمة" على زوجها في بداية المشهد الأول من الفصل الثاني، وتحاول أن تجد تبريرا في عدم عودته إلى البيت, فيتضاعف قلقها حتى أنها تنسى ألمها ، أما "الصادق" فيظل طوال الليل يصرخ بإطلاق سراحه لكن دون جدوى إلى غاية نهاية المشهد الثاني بالرغم من إخطارهم أنه صهر رئيس المخفر. والجدير بالملاحظة أن الخفيران لم يقدما أية خدمة من الخدمات التي يطلبها المتصلين وهذا دليل على اللامبالاة وعدم توفير الأمن المطلوب توفيره، وبين كل اتصال يعود الخفير لاستجواب الصادق ، ثم يخلد للنوم بعد أن تنتهي مناوبته ويأتي الخفير الثاني ليتولى مهمة الحراسة ، فيكرر التحقيق مع الصادق كما يتصل بالمخفر للمرة الثانية المرأة التي خرج زوجها لمشاهدة عرض مسرحي وتأخر في العودة فتتصل لتعبر عن فرحتها بعودته سالما ، وكذلك المرأة التي لم تكن في حاجة لأية خدمة وإنما تتصل لتتسلى، وأيضا الرجل الغريب عن المدينة.

1 أحمد بودشيشة، مسرحية المخفر، دار الهدى، عين مليلة /ط1، 2000، ص47.

ففي المشهد الأول من الفصل الثالث يحاول "الخفيران" بطريقة ما تخليص أنفسهما من الورطة التي وقعا فيها إذا ثبت أن "الصادق" هو صهر رئيسهم, ويفكران في إطلاق سراحه ويتقاسما محفظة النقود, بينما تبدو الفكرة فيها نوعا من المخاطرة ، ليتفقا في نهاية هذا المشهد على دهن وتلوين وجهه بصبغة حتى لا يتعرف عليه، وإن وقع وحصل ذلك فإن المشتبه هو الذي فعل بنفسه هذا.

أما المشهد الثاني من هذا الفصل تتفحص شخصية "رئيس المخفر" تقرير ليلة البارحة الذي أعده الخفيران, بينما لا تتعرف على المشتبه والذي هو في الحقيقة صهره ، حيث تتصل شخصية " الحماة" في الصباح بالمخفر لتطلب من ابنها رئيس المخفر البحث عن زوج أخته "بسمة" الذي خرج ولم يعد، فتتعرف على صوت الصادق من خلال صوته على الهاتف، لكن حين تأتي إلى المخفر تكتشف أن شكله مختلف, ليأمر رئيس لمخفر في نهاية هذا المشهد بغسل وجه الصادق، فيتضح أنه صهره فعلا وتنتهي المسرحية بخروج "الصادق" و"الحماة" طاطا وابنها باتجاه المستشفى حيث "بسمة" ولدت مولودا.

- شخصيات المسرحية :

مسرحية المخفر لأحمد بودشيشة تتكون من ثلاثة فصول، وكل فصل بمشهدين، وقد اختار شخصياته من الطبقة العامة الكادحة، تتمثل في شخصية الصادق، طاطا ،رئيس المخفر، الخفيران، الأصوات التي تتصل بالمخفر، وفيما يلي نفصل الحديث عن كل شخصية :

- شخصية الصادق :

الصادق رجل من الطبقة العاملة بسيط لم يذكر لنا المؤلف مهنته لكن من خلال وضعه الاجتماعي نعرف أنه شخصية بسيطة تكافح في مجتمع طبقي واستغلالي، حيث يسجن ويحقق معه الخفير

الأول تحقيقا مطولا لمجرد أنه دخل المخفر ليسلم محفظة نقود عثر عليها في المقهى، وهدف المؤلف هو رسم صورة سوداء للمخافر وما يحدث فيها من اللامبالاة والاستهتار وعدم إحساس بالمسؤولية من طرف الخفراء المفترض فيهم العدل وتوفير الأمن لا إرعاب المواطن البسيط الذي يلتمس منهم الحماية والمساعدة.

أبدى "الصادق" الحب والإخلاص لزوجته من خلال قلقه عليها وهو في المخفر يحقق معه، وخروجه من بيته ليلا ليبحث عن سيارة تقلها إلى مصلحة التوليد, وهو يرتدي منامته ولم يأخذ حتى هويته معه, وإصراره على إطلاق سراحه لينقذ زوجته التي تلد من خلال الحوار: "زوجتي تلد ، أطلقوا سراحي"[1] التي ظل طوال الليل يصرخ بها، والتي أولها الخفيران بأنها كلمة سرية لعصابة تتجهز للهجوم على المخفر,بينما أظهرت الاستعطاف والتضرع ساعة تواجدها في مخفر الشرطة ، حيث يمثل "الصادق" الشخصية المحورية في المسرحية.

- شخصية بسمة :

تمثل "بسمة" شخصية الزوجة المخلصة و الوفية لزوجها، و يتضح ذلك من خلال رفضها لخروجه ليلا من البيت وإصرارها على أنها لن تلد قبل الصباح، وكذلك قلقها عليه عندما يتأخر في العودة إلى البيت و اتصالها بالمخفر لتطلب منهم البحث عن زوجها، ودفاعها عنه أمام أمها طاطا. مثال ذلك قولها لأمها: "لا تذهب في هذا الليل، ها أنا ذا قلقة عليه ما سبب تأخره يا ترى" [2]، و كذلك:"لا

1 أحمد بودشيشة، مسرحية المخفر، ص45.

2 المسرحية، م ن، ص52.

تذهب في هذا الليل: يمكنني أن أنتظر حتى الصباح يا أم" [1] و أيضا قولها لخفير:" جاء ..ني الطلق... أنا... أنا.. أل....لد...زوجي خرج ... يبحث عن سيارة ... أسعفوني"[2].

- شخصية الحماة :

تمثل "طاطا" حماة الصادق دور الأم الخائفة على ابنتها من أي مكروه ،بينما تظهر من بداية المسرحية كرها للصادق واشمئزازها منه، حيث سنراها تدفع به خارج البيت ليبحث عن سيارة تقل ابنتها إلى مصحة التوليد، دون أن تهتم بالوقت المتأخر ولا ما قد يحصل من مكروه، لكن في نهاية المسرحية تتغير نظرتها له، حيث تكون هي من يخلصه من الخفيرين واتصالها بابنها رئيس المخفر للبحث عنه "اسمع يا بني إن زوج أختك خرج ليلة البارحة يبحث عن سيارة لنقل أختك غلى المصحة فلم يعد إلى البيت يبدو أنه اختطف"[3] .

- شخصية رئيس المخفر:

يظهر "رئيس المخفر" الرجل القاسي همه الوحيد هو الترقية في منصبه، بأي طريقة سواء قانونية أو غير قانونية، وبالنسبة له منصبه أولا ثم صلة الرحم حيث سنرى من خلال المسرحية أنه يحضر حفل زواج أخته بسمة من الصادق، فلو حضر هذا الزواج لتعرف على الصادق عندما أدخله الخفيران إلى مكتبه.

1 أحمد بودشيشة، مسرحية المخفر، ص16.

2 م ن ، ص44.

3 م ن، ص111.

- شخصية الخفيران:

يمثل "الخفيران" شخصيتين تحرسان المخفر ليلا بالتناوب، ويتلقيان اتصالات المواطنين الذين هم بحاجة إلى مساعدة، وما سنراه على الخفيرين هو اللامبالاة وتأويل الأمور وفق عقلية ساذجة وعدم تلبية طلبات المتصلين خاصة "الربعي" الرجل الغريب عن المدينة و"بسمة" التي اتصلت بهم لتطلب منهم البحث عن الصادق، وأيضا اتهامهما للصادق بجرائم لم يرتكبها، بل وصل بهما الأمر إلى صبغ الصادق خوفا من أن يكون صهر رئيسها فعلا ، فهما يمثلان ما يحدث في المخافر في قول الكاتب : " خفيران يقومان بالتناوب على الحراسة، أحدهما يغالبه نعاسا قد استبد به ، والآخر يهرول من حين إلى حين ليرد على المكالمات الهاتفية التي أبت أن تكف في هذا الليل البهيم ... وحينما يرن الجرس يهرع إلى الجهاز ويتناول السماعة ويجيب في صوت أجش وغاضب [1].

إن رسم الشخصية من العناصر الأساسية في بناء المسرحية ، وهي ذلك الوجود الحي والملموس الذي يراه المشاهد ويتابع من خلاله مسار الحدث المسرحي ، فالشخصية هي التي تحمل أفكار الموضوع ولا تخرج عن نطاقها ، حيث تبدو فكرة هذه المسرحية في تصوير المخفر ، ومهمة المخفر ورجاله استتباب الأمن لا إرعاب المواطن البسيط الذي يلتمس منهم الحماية والمساعدة، والدليل على ذلك إعادة الخفير الثاني استجواب الصادق بطريقة استفزازية رغم أنه يعلم بأن زميله الخفير الأول كان قد استجوبه وأحاط بحيثيات القضية بالكامل، وتظهر علاقة الشخصيات بهذه الفكرة من خلال الخفيران وتعاملهما مع أي أحد يطلب المساعدة حتى الذين اتصلوا بالمخفر مثل : "الربعي" ، كما تصور هذه المسرحية كيفية تأويل الأمور وفق عقلية ساذجة وتقديس المصالح الأمنية ، وكذلك التجاهل وطريقة تطبيق القوانين ،

1 أحمد بودشيشة، مسرحية المخفر م س، ص18 .

حيث تتضح هذه العلاقة من خلال استجواب الصادق وتأويل الكلام في جملة "أطلقوا سراحي، زوجتي تلد"[1]، بأنها كلمة سر العصابة وكذلك رفضهما مساعدة الرجل الغريب عن المدينة في قول الخفير الأول:

" المخفر ليس مأوى خيريا، إنه لا يقدم الخدمات الخيرية المطلوبة منه، ولا الوجبات الغذائية، المخفر لا يتدخل في شؤون الغير، هذا من شأن الجمعيات الخيرية الكثيرة المنتشرة في المدينة "[2]، فهما يؤولان الأمور دائما بالشر. إذ تتضح فيه اللامبالاة والاستهتار وعدم الإحساس بالمسؤولية من طرف الخفراء الذين يمثلون القانون، ويفترض فيهم العدل وتوفير الأمن.

وتبرز علاقة فكرة المسرحية برئيس المخفر عندما يطلب من الخفيران قراءة تقرير ليلة البارحة ويجده صغيرا، فيأمرهما بإضافة أشياء لم تحصل، والمهم عنده هو أن يكون التقرير كبيرا مثل ذلك أمره للخفيري بأن يسجلا في التقرير أن الصادق قد كسر أنبوب التدفئة ، وبالتالي سيقضون فصل الشتاء في البرد " أكتب في التقرير أنه هشم أنبوب التدفئة المركزية ... وتركنا في البرد القارص"[3].

تبرز علاقة الصادق بفكرة المسرحية من خلال اتهامه بالرشوة: "من قال لك إنني مرتشي، هه[4]"، ثم اتهامه بتكوين عصابة: "بل قل إنها العصابة، صارحوني بالحقيقة، ثمة شيء لم يدخل رأسي "[5]، مما أضفى على الحدث جوا تراجيديا من خلال نضال الشخصية المفجع وهي تسير إلى مصيرها المؤلم، وقد ضاعف من ذلك، الصراع الداخلي الذي أفرزته العلاقة القائمة على التناقض بين العالم الداخلي

1 المسرحية، أحمد بودشيشة، مسرحية المخفر، م س، ص90.
2 م ن، ص48.
3 م ن، ص99.
4 م ن، ص23 .
5 م ن، ص45.

للبطل، ونظرته للعامل الخارجي، ويسعى إلى الكشف عن جوهر المأساة الحقيقي ، "هو العداء المستحكم التي تفصل بين البطل والواقع الذي يحيط به . ويتبين - من خلال التحليل- أن التردد والاضطراب النفسي الظاهرين على سلوك الشخصية من خلال عجزها على المجابهة ويأسها من وجوده.

رغم أن نيته كانت صادقة وهي تسليم محفظة نقود عثر عليها في المقهى المجاور لبيته، وأيضا من خلال طريقة استجوابه بالاستفزازية، فما يهم الخفيران هو إلقاء القبض على الأشخاص دون التأكد من براءتهم، من هنا يتضح أن الكاتب استوحى شخصياته من الحياة اليومية للمواطن البسيط وقام بتجسيدها، وهذا ما نلمسه في شخصية الصادق.

والجدير بالملاحظة أن المؤلف قد التزم في رسم الشخصيات بالواقع الذي كان بصدد رصده، كي تكون هذه الشخصيات وليدة الواقع المعاش ومتضمنة له، و"هي في نفس الوقت أكثر ثراء منه على اختلاف في درجة الالتزام بالسمات الواقعية في رسم الشخوص، حيث قد تصبح الشخصية بجانب ما سبق ترمز للبشر وإن لم تكن من جنسهم" [1]، هذا ما جعله يهتم بالبعد الاجتماعي الذي كان مرجعا لواقعيته في تصوير الشخصية وتحديد ملامحها ، وبالتالي أهمل البعدين السيكولوجي والجسمي وأصبحت لا ترقى إلى مستوى الشخصية النموذجية فهي "فاقدة لملامحها الإنسانية والسيكولوجية والفكرية فجاءت كبوق، أو كقطع الشطرنج لا تمتع بحركة التعبير عن ذاتها ، ولا تسمو إلى مستوى الشخصية النموذجية التي تعيش في وجدان القارئ أو المتفرج"[2].

1 ينظر، محمد أبو الرضا، الكلمة والبناء الدرامي، م س، ص 215.

2 ينظر، رشيد بو الشعير ، مسرح بودشيشة، مجلة الآداب، ع1، 1994، قسنطينة، ص142.

العلاقات بين الشخصيات :

لابد أن يحدث بين الشخصيات التي يختارها مؤلف المسرحية علاقة سواء كانت علاقة حسنة أو سيئة، وهي علاقات مهمة تقتضيها المسرحية، يضعها المؤلف بصفته راسم الشخصيات، ويكون على دراية بأحاسيسها وانفعالاتها وسلوكاتها مع بعضها البعض، وقد اختلفت العلاقة بين شخصيات مسرحية "المخفر" بين الايجابية والسلبية، حيث يمثل الصادق الشخصية المحورية في المسرحية فتربطه بالشخصيات الأخرى علاقة.

تمثلت علاقة "الصادق" مع "بسمة" في الزواج الذي يربطهما ، واتسمت هذه العلاقة الزوجية بالنجاح نظرا لقلقهما على بعضهما،حيث ظهر ذلك جليا من خلال خوف"بسمة" على زوجها من الخروج ليلا للبحث عن سيارة تقلها إلى المستشفى فتصر على أنها لن تلد قبل الصباح، وأيضا قلقها الذي سنراه عند تأخره في العودة، حيث تتصل بالمخفر لتطلب منهم البحث عنه، وسنرى "الصادق" هو الأخر خائفا على زوجته التي تعاني ألم المخاض، فيظل يصرخ طوال الليل بإطلاق سراحه ليطمئن على زوجته ومن شدة خوفه عليها خرج بمنامته ودون أن يأخذ هويته.

أما ما يربط "الصادق" بحماته "طاطا" علاقة حب واحترام ومصاهرة، أما هي فنراها في بداية المسرحية مشمئزة منه وغاضبة حتى أنها تدفعه إلى الخروج دون أن تكترث لما قد يحصل له من مكروه، وتتهمه بالتقصير في حق ابنتها ، أما في نهاية المسرحية فتشفق على حاله، وهي من تخلصه من أيدي الخفيرين.

تتضح علاقة الصادق بالخفيرين من خلال تأويلهما لأمور وفق عقلية ساذجة، مثل قول الخفير الأول للصادق:"قل لي الحقيقة، كيف فكرت في القدوم إلينا ؟ بل قل لي عمن خطط لك بالمجيء إلينا مدعيا أنك وجدت نقودا مرماة على الأرض فحملتك نخوتك بالإتيان بها إلينا"[1].

فالعلاقة بينهما علاقة اتهام أو بالأحرى الضحية بالجاني، وتتضح العلاقة بين الصادق والخفيران أيضا في تصرفهما المتمثل في صبغ وجه الصادق حتى لا يتعرف عليه رئيس المخفر:"ليس صعب يا رجل، علبة الدهن لا تكلفنا كثيرا ومتوفرة في السوق ...وما عليك إلا أن تصبغ وجهه"، "نصبغه بالدهن؟!... إنها فكرة شيطانية"، "و أي لون تريد أن تموه به وجه الصادق"[2].

أما علاقة الصادق برئيس المخفر فهي علاقة مصاهرة، فبسمة هي أخت رئيس المخفر الذي لم يحضر زواجهما.

بسمة "لم يحصل تعارف بين شقيقي وزوجي، أنت تعلمين أنهما لم يلتقيا قط، إن عتابي مازال قائما، كيف انه لم يؤد لي زيارة يهنئني فيها بزواجي، لقد انقضى عليه أزيد من سنة"[3].

فهو لا يهتم منذ أنهى تربصه إلا بالاستعداد للتعيين والترقية في منصبه بأي طريقة سواء كانت قانونية أم لا. مثل ذلك قوله للخفير:

1 أحمد بودشيشة، مسرحية المخفر، م س، ص25.
2 م ن، ص95 .
3 م ن، ص56 .

" وقليلة ...إن المسؤولين يريدون مني تقريرا سمينا. والتقرير السمين هو الذي يقبل وينال رضا المسؤولين...أما التقرير الغث الهزيل القليل الصفحات... فانه يرمي في سلة المهملات، أتريدان من رئيسكما أن يظل رئيس مخفر ولا يرقى في المسؤولية"[1]. فالعلاقة بينهما علاقة تضاد وصراع.

أما الأشخاص الذين يتصلون بالمخفر لطلب مساعدة فلا علاقة لهم بالصادق، ماعدا الصوت الرابع الذي هو صوت "بسمة" تتصل بالمخفر لتطلب منهم البحث عن زوجها الذي تأخر في العودة إلى بيته. وكذلك الصوت الخامس الذي هو صوت الربعي، حيث عندما يسمع الصادق الخفير يرفض مساعدة الغريب (الربعي) يقول بأن رجال الشرطة مقصرون "يبدو لي أنكم مقصرون في تقديم الخدمات للناس"[2].

حتى يصل العمل المسرحي إلى قلوب الناس وعقولهم في سهولة ويسر ويحقق الغاية التي يرجوها، لابد من أن يتوفر على عنصر جوهري يمثل روح هذا العمل وقلبه النابض والعمود الفقري الذي يقوم عليه بناؤه إلا وهو عنصر الصراع الدرامي الذي تقوم الشخصيات بتحمل عبئه من خلال مواقف واحدث يتجلى فيها طرفا الصراع، يتصارعان صراعا يدفع بالعمل الدرامي إلى ذروته التي تمثل قمة الأزمة، والتي "ينظر إليها عادة على أنها نقطة وسط في الأحداث يعقبها فعل انحداري يؤدي إلى حل العقدة"[3]، بأفعال مقصودة لذاتها كوسيلة من وسائل الهجوم على الخصم، ويرد الخصم بأفعال أو بهجوم مضاد يتناسب مع ما وجه إليه من أفعال. مما أضفى على الحدث جوا تراجيديا من خلال نضال الشخصية المفجع وهي تسير إلى مصيرها المؤلم، وقد ضاعف من ذلك، الصراع الداخلي الذي أفرزته

1- أحمد بودشيشة، مسرحية المخفر، م س، ص98.

2- م ن، ص84.

3- حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 1972، ص503.

العلاقة القائمة على التناقض بين العالم الداخلي للبطل، ونظرته للعامل الخارجي، ويسعى إلى الكشف عن جوهر المأساة الحقيقي من خلال تجسيد هو العداء المستحكم التي يفصل بين البطل والواقع الذي يحيط به.

ونخلص إلى القول، أن سمة التعقيد في بناء الشخصية الدرامية في هذا العمل بارزة، من خلال التصوير الواقعي للشخصيات والأحداث، حيث أن الشخصية تبدو أكثر تعقيدا وهي مؤلفة من عدد كبير من النوازع المختلفة والمتناقضة وغالبا ما تفشل في تحقيق الانسجام في الشخصية على أنها وليدة صراع لا ينتهي[1].

ومهما يكن من أمر ، فنتيجة هذه المفاجأة نوع من التحول الذي يعد من أنجح الوسائل الدرامية في تحصيل التأثير المقصود من المآسي بما فيها من تصاد ومفاجأة، ويذكر "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" أن كل مأساة تنطوي على تحول: أي انتقال من السعادة إلى الشقا ء، أو العكس..لأن التحول يقتضي سرعة الانقلاب مما يجعل المرء أمام إحدى حالتين متعارضتين : سخرية الأقدار، أو المفاجأة[2].

غير أن هذا التحول يبدو مقحما على المسرحية، ولا يضفي على تطور الأحداث أو تطور مواقف الشخصيات شيئا جديدا، فبالرغم من تعرف " الصادق" على سلوك " رئيس المخفر" فإنه يظل متمسكا بقضيته، ويواجه بشدة إلحاح

وفي الواقع أن عنصر المفاجأة كان أمرا اضطراريا من الكاتب، لجأ إليه لأكثر من غرض، ويتمثل الغرض الأول في التمهيد للوصول بالمتلقي لذروة المسرحية.

1- ينظر، فرد، ب ميليت- جيرالداديس بنتلي، فن المسرحية، ص 336.

2- ينظر، أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص 30، 31.

3. الزمن والمكان في مسرحية "العقرب" لأحمد بودشيشة

"العقرب"[1] هي مسرحية اجتماعية من فصل واحد للكاتب أحمد بودشيشة تدور أحداثها بين شرائح عديدة من العمال, تصور لنا مدى المعاناة والظروف الصعبة التي يعيشونها ولهثهم وراء كسب الرزق والبحث عن لقمة العيش المرير بعيدا عن أهاليهم في حياة مهددة بلسعات العقارب السامة الموجودة في الصحراء القاحلة وما تحمله هذه الأخيرة من قسوة, حيث جاءت الشخصيات متكونة من : رئيس العمال, طباخ, حارس, كوكبة من العمال.

تبدأ المسرحية بوصول شخصية "العامل الجديد" (متوسط العمر) مساءا إلى موقع العمل ، فيستقبله "رئيس العمال" ، بينما يكاد العمال أن يناموا فينهضوا لإلقاء التحية عليه ، ويخصص له ركن به سرير وخزانة ليرتاح وينام فيه ، أما إجراءات التنصيب المتعلقة بالعمل تتم صباحا ، فيندهش بالوضع المزري الذي وجده، ويرفض المبيت في مهجع العمال بينما يفضل آخرا ولكنه مهجور أمام تحذيرات العمال ، فيقوده "رئيس العمال" في تردد إلى هذا المكان الخطر والذي هو وكر للعقارب والثعابين القاتلة ويحمله كامل المسؤولية إن حدث له مكروه في حوار يجري بينهما.

-رئيس العمال : (يفرك عينيه) أنا لست مسؤولا عنك..ولا عن تصرفاتك..ما دمت تتكلم بالعقل وتفعل بالعقل..فأنا ماض إلى مأواي. وإذا احتجت شيئا مني أجله إلى الصباح سنتقابل في المطعم..تصبحون على خير يا جماعة..(يرد العمال التحية)

-العامل الجديد:(لرئيس العمال) انتظر..انتظر سآتي معك لتقودني إلى المهجع المهجور.

1- أحمد بودشيشة، البواب (خمس مسرحيات)، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1986.

-رئيس العمال : (يتردد على عتبة الباب..ثم يشير إليه بأن يتبعه) وأنصحك عندما تراه أن تعود فورا إلى هنا..وتبت هنا في المأوى المقدم إليك مؤقتا..(يخرجان)"[1].

يرسم "العامل الجديد" خطة للتغلب على العقارب ومواجهة خطرها المحدق به وبالعمال في تحدي غير مشهود، ولكن خطته تستوجب بعض الوسائل ومن بينها أربعة علب حليب فارغة, فيدخل في شبه جدال مع شخصية "الطباخ" إلى أن يرشده هذا الأخير في نهاية الأمر إلى صندوق القمامة حتى يعثر على مبتغاه وما دل على هذا الحوار الآتي:

-العامل الجديد: أنا أتكلم بالعقل..دلني على المكان الذي أجد فيه أربع علب من الحليب الفارغة.

-الطباخ: (بإعياء..يتمطط, ويتثاءب) أنت مصمم إذن ؟.

-العامل الجديد: نعم..

-الطباخ: امض إلى صندوق القمامة, انه في الجهة اليسرى من هذا المهجع..لعلك تعثر هناك على بعض العلب الفارغة..

-العامل الجديد : شكرا..شكرا لك ؟..[2]

1- أحمد بودشيشة، البواب (خمس مسرحيات)، م س، ص33.

2- م ن، ص33.

انتهج "العامل الجديد" خطة محكمة للنيل من العقارب والتي باتت خطرا محدقا بكل الموجودين داخل مهجع العمال, حيث قام بوضع قوائم السرير في علب الماء حتى إذا حاولت العقارب أن تتسلق إليه سقطت في الماء وماتت إلى أن وقع ما لم يكن في الحسبان بحيث مال طرف البطانية (الغطاء) ووصل إلى الأرض إلى أن بلغته العقارب وهو يغط في النوم فأردته قتيلا.

في نهاية المسرحية تخاف كل من شخصيتي "الطباخ" و"الحارس" من التحقيق الجاري بمقتل زميلهما الجديد بأنهما طرفا في هذه الجريمة الشنعاء, بينما التحريات تسفر أن سبب وفاته هي العقارب السامة.

ويظهر "العامل الجديد" في الصباح جثة هامدة والعقارب تمرح على جسده وبجانبه رسالة كان محتواها في الحوار الآتي:

-الطباخ: اطلعنا على فحوى الرسالة ؟

-رئيس العمال: للمرحوم مراهنة مع أحد رؤساء العمل في هذه المنطقة القدامى..بواسطته عرف موقعنا هذا وعرف منه أيضا أن فيه مهجعا مهجورا..وأنفي هذا الأخير لقي كثير من العمال حتفهم..فدخل معه في مراهنة على العقارب التي أرعبتهم جميعا..وأثبت له بأنه بالعقل سينتصر عليها..ولكن كما ترون..[1]

وهنا يشير الكاتب إلى مكان خارج الحدث، وهذا ما يسمى بمكان الحكاية، كما هو فضاء خارجي للفعل ولكنه فضاء داخلي (درامي) بالنسبة للمتلقي، يريد به الكاتب ترك الحرية للقارئ لتصور

1- أحمد بودشيشة، البواب (خمس مسرحيات)، م س، ص49.

أجواء المكان دون الزمن حسب ما يرد دون أن تؤثر على الزمن والمكان الدراميين، وهذا ما يمكن أن نسميه موقف ذهني عابر في المسرحية، لأن المكان الحقيقي للأحداث هو ما يجري بين الشخصيات، لأن مسرحية في طياتها وحدتي الزمان والمكان، "وهما كيان متكامل لا يمكن فصل الواحد عن الآخر، أو الحديث عن أحدهما بمعزل عن الأخر"[1]، لأنهما مقترنان بالفعل في المسرحية، مترابطان مكملان لبعضهما، فوقوع الفعل في مكان ما يوجب اقترانه بزمن معين والعكس صحيح.

لم يذكر أرسطو في كتابه وحدة المكان بل أوجدها الكلاسيكيون الجدد، ونسبوها إليه، إذ يرون أن الجمهور الذي يرتاد المسرح يعرف تماما أنه ذاهب إلى مكان واحد، وهو قاعة المسرح، لذا لا يجب أن يتغير المكان على طول خط المسرحية، أي أن يستمر الحدث من بدايته وحتى نهايته في نفس المكان[2].

والمكان المقصود هنا هو مكان الفعل، إذ أن "المكان المسرحي هو الميدان الذي تجري فيه أحداث الدراما، ومن الصعب العمل في المسرح بدون مكان مسرحي"[3]، لذا نجد أن الكاتب أحمد بودشيشة في هذه المسرحية ميز الحدث بالتركيز على وحدتي الزمان والمكان اللتين جعلتا من البناء الدرامي بناء كلاسيكيا، حيث أن الأحداث تدور كلها في نفس المكان "الصحراء"، الذي لا يتغير في هذه المسرحية طيلة الفصل الواحد.وذلك مرده إلى أن المؤلف أثناء كتابته لنصه المسرحي ارتبط بالخشبة ومحاصرتها له وما يلائمها من مناظر.

1- بوشيبة عبد القادر، مسرح علولة مصادرة وجمالياته، م س، ص329.
2- ينظر، شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 21.
3- كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006، ص680.

واختار الكاتب المكان مفتوحا، وفضاء طبيعيا يمتاز بالقسوة والعزلة ، يتسم بالخطر في كل لحظة وهو ما جاء في صورة "عقرب" يمثل الموت الرابض تحت الرمال والذي يحصد أرواح العشرات من العمال المغلوب على أمرهم والذين يعانون الغربة ، الوحشة، التضمر....حتى نعته بعض العمال "بجهنم" وما تحمله هذه الكلمة من معنى ، فضاء مجبرون عليه لكسب لقمة العيش المر ويقهر طموحهم لكل من سولت له نفسه العيش بين أحضانه أو العمل فيه ، حيث أن هذا المكان الوحش يخفي وراءه المجهول وقادر على أن يطمس معالم وأثر الإنسان الذي يحاول إثبات وجوده فيه ، كما لمح الكاتب في مستهل المسرحية من البداية فذكر : (المكان : الصحراء، الزمان: في أي حقبة من الزمان..الوقت المساء..العمال يتأهبون للنوم).

وقد وظفه في حواره الدرامي طيلة المسرحية المكان الذي تجري فيه الأحداث (صحراء قاحلة ، إنها زوابع الصحراء، بل في هذه الصحراء...) ، فلم يغيره إلا بعض التنقلات التي تمت من مهجع العمال والذي يبيت فيه العمال وقد رفضه العامل الجديد لينتقل إلى مهجع آخر أين يلفظ فيه هذا الأخير أنفاسه الأخيرة, فاختيار هذا الفضاء من المؤلف لم يكن اعتباطيا بل يحمل دلالات سلبية فسرت معاناة العمال بحقوق مسلوبة وأحلام ضائعة.

بينما لا يقصد بالزمن زمن العرض (الزمن الفني)، وإنما زمن وقوع الفعل في المسرحية وما يطلق عليه بالزمن الدرامي، فالزمن في مسرحية "العقرب" هو ليلة موزعة أحداثها على فصل واحد، بدأت القصة فيها منذ وصول "العامل الجديد" إلى مكان العمل مساءا ، أين تتضح الفكرة التي يعالجها الكاتب ثم تأزمها وصولا إلى الحل الذي ينتهي في الصباح بموت شخصية "العامل الجديد" إثر تواجده في مكان

يعج بالموت الحتمي بسبب العقارب في صراع طبقي تبرز أطرافه بشكل واضح ومكتمل الأبعاد ، حيث يشتد نضال الطبقة المظلومة، وهي تسير نحو تخليص نفسها من الظلم الواقع عليها.

ولعل سبب اختيار الكاتب لليل هو الظلام الحالك أين تنعدم الحركة فيه وقد يتوه الشخص في الصحراء الشاسعة نهارا فما بالك ليلا، وهو دلالة رمزية على التوهان والعدم والقلق والموت، وبالتالي لا يستطيع العامل الجديد أن يعود أدراجه ما يحتم عليه المبيت مجبرا، فلو جرت الأحداث نهارا لما فكر في النوم على السرير حتى تنهش جسده السموم، وما يدل على أن الأحداث وقعت في الليل: " انك لن تعثر عليه في هذا الليل البهيم"[1].

ما يمكن الإشارة إليه عدم وجود تلوين وتنوع كبير في عنصري الزمان والمكان ضمن هذا النص المسرحي، فأحمد بودشيشة لم يولي اهتماما بليغا بهما بقدر ما يريد لفكرته ورسالته الفنية أن تصل المتلقي وتحقق المتعة والإفادة في عمله الدرامي ويحدده انتماءه الطبقي ، كأنة يريد مكانا واحدا منتميا بذلك إلى الكلاسيكية موجها عنايته صوب الموضوع، ومركزا على الشخصيات التي تتحول في يده إلى معاني عميقة، نابضة بالصراع، كاشفة عن المضمون الفكري الذي يطمح إلى التعبير عنه. والمكان المقصود هنا هو مكان الفعل، والزمان ليس زمن العرض وإنما زمن وقوع الفعل في المسرحية أي الزمن الدرامي لا الزمن الفني ، كما أكد بودشيشة على مراعاة لوحدة الزمان والمكان في المسرحية، ووحدة الزمان التي حددها أرسطو بدورة شمسية واحدة[2]. و بالتالي لم يولي الكاتب تنوعا كبيرا في العنصري الزمان والمكان. لضرورة درامية هي تكثيف الفعل وتركيز صراعه حتى لا يدخل في حشو الأحداث بحوارات طويلة قد لا تخدم فكرة الاندماج المحقق للتطهير الدرامي.

1 أحمد بودشيشة، البواب (خمس مسرحيات)، م س، ص20.

2- م ن، ص20.

4. الجدلية الذهنية والدرامية في الصراع- مسرحية الهارب للطاهر وطار:

وظف المؤلف مقابلة بين مواقف الشخصيات في المسرحية وهي من أهم الميزات ليجعل من الفعل الدرامي ثريا فكريا وذهنيا، وتجلى ذلك من موقف"الصادق" اتجاه "إسماعيل" أولا، ثم موقف المدير بعد ذلك، وهما يسعيان إلى إقناعه بالخروج، بينما يرفض "إسماعيل" ذلك، ويحاول تبرير موقفه، راجيا من المدير، الإفراج عن الصادق بدلا منه ، بحيث يعد الجانب الفكري سمة اتصف بها الحوار في المسرحية، غير أن الصراع جعله الطاهر وطار داخليا عميقا ومبهما في ثنايا البعد النفسي للشخصية البطلة ولا يتجلى ظاهرا إلى خارجها من فعل التوتر التفكك النفسي لها، إلا أن الصراع الداخلي يبدو أكثر غلبة وأعظم شأنا على الفعل الدرامي. وهذا النمط من الصراع المفعم بالتساؤل والعمق التفكير هو الدافع الكبير في تطور الجدل القائم ثنايا البطل "إسماعيل"، حيث أنه لم يعد نزالا بين البطل وقوة خارجة عنه، أو بين الواجب والحب ولكن بين عاطفة وعاطفة أو بين فكرة وفكرة. ولا يخضع البطل في تصرفاته إلى سلطان العقل [1]. على أن العمق والداخلية هما خاصيتان من خصائص المسرحية الرومانسية، وهذا ما يبدو جليا من خلال المنولوج بداية المنظر السادس:

"الصادق: أي! ما أشقى هذه العظام التي تحملني والتي رغم البلايا تأبى إلا أن تظل تحملني ! أيتها المشيئة التي اقتضت أن لا أرى الحياة إلا الهوان]....[أيها السجانون، إن الإنسانية تنقصكم، لأن القانون الذي وضعنا بين أيديكم لا ينص إلى تعذيب من مرض أو عجز عن عمل، وإني لست أدري ما يكون مصيركم لو يصادف ويضع هؤلاء المساجين أيديهم على الحكم ذات يوم..." [2].

---

[1] - ينظر، ميرات العيد، مسرحية الهارب دراسة تحليلية، www.insaniyat.reues.org/926

[2] - مسرحية الهارب، الطاهر وطار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، د ت، ص. 24.

من خلال هذا السرد المطول ، يتضح جليا ذلك الألم الذي تعانيه الشخصية وما يمكن لها أن تفعل لو تؤتى مقاليد الحكم وتطبيق القانون، فالشخصية من خلال السرد تترك مجالا للمتلقي حتى يضع نفسه مكان الشخصية الدرامية وتترك له حرية الانفعال الذهني مع الأحداث ، لترسم له عالما فكريا يصارع به الحياة الداخلية النفسية للصراع الفكري للمسرحية كونه عنصرا فاعلا في المعادلة الدرامية، ومن هنا يتبين دور السرد في المسرح الدرامي أين يفسح المجال ويعطي حرية أكبر للشخصية والمتلقي أن يسبحا معا في عوالم الدراما، سواء أكانت درامية أو ملحمية.

يمتزج الصراع الداخلي في هذا العمل بالصراع الخارجي، فيسير معه جنبا على جنب مشتركين كلاهما في جوهر المسرحية، إلا أن الصراع الداخلي يبدو أكثر غلبة وأعظم شأنا على الفعل الدرامي، وهذا النمط من الصراع الذي يتميز بالعمق والداخلية هو القوة الملهمة في تطور النزال القائم في أعماق عقل البطل، حيث أنه لم يعد نزلا بينه وبين قوة خارجة عنه، أو بين الواجب والحب ولكن بين عاطفة وعاطفة أو بين فكرة وفكرة ولا يخضع البطل في تصرفاته على سلطان العقل، على أن العمق والداخلية هما خاصيتان من خصائص المسرحية الرومانسية[1].

يرتبط "إسماعيل" بالشبح ارتباطا فيما يخوضه من صراع خارجي الذي يتخيله، وهو وسيلة درامية يوظفها المؤلف لغرضين، أولهما رسم الشخصية من الداخل وتحديد أبعادها النفسية . وأما الثاني، فيقوم بتعميق الصراع الداخلي والكشف عما يضطرب بداخلها من توتر [2]، ويتجلى هذا عندما تحاول الشخصية الانتحار، فيتدخل الشبح ليصدها عن ذلك، يقوم ثمة نقاش طويل بينهما، نتوصل من خلاله

[1]- ينظر ، ميرات العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر 1990/1921، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران1، دار الرشاد، ط1، 2012، ص242.

[2]- ينظر: ألارديس نيكول : علم المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، د ت، ص 135. نقلا عن، ميرات العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر 1990/1921، م س، ص244.

إلى إقناعه بالعدول عنه الانتحار، أو تأجيله على الأقل، حتى ينتقم من "صفية"، كما أن الشبح يبدو متفائلا في إقناع "إسماعيل" بذلك، لأنه يدرك تمام الإدراك بأنه لن ينتحر، ولن يجرؤ على ذلك. لقد تعودت نفسه على التخاذل حتى عدمت المقدرة على المجابهة لديه. فهو لم يستطع أن يجابه الحياة، وبالتالي لن يستطيع أيضا أن يجابه الموت.

هكذا وجدنا إسماعيل وقد جعل لذلك الصراع، وحسم الموقف الذي اتخذه منذ عشرين سنة، وهو يخاطب مدير السجن، "إنكم تريدون أن تعيدوا كل ما قاله لي "أنا"، وعلى أية حال قولوا ما بدا لكم فإنه يسرني أسمع آراء الآخرين أيضا، إذن ما "أنا" بغريب عني]...[إذن لست الوحيد، الآخرون أيضا مثلي. أعتقد هذا منذ زمن بعيد قبل عشرين سنة، الكل يتزحلق، أرجو أن تدعوني وشأني فتعيدوني إلى السجن..."[1].

وفي حوار آخر مع السجان يظهر ذلك الصراع الداخلي في نفس إسماعيل ومدى انهيار معنوياته وتعاسته.

"السجان: ما هذا الذي أسمع وأرى؟ انتحار؟ محاولة انتحار؟ يا الله إنه لم يمت بعد يا لهذا التعيس، ما الذي دفعه إلى هذا اللعب يوم خروجه من السجن...

إسماعيل: (يتوجع)، أو...أن...آح... ألم أمت بعد؟ أين صفية أينك يا عزيزتي؟ لقد كنت معي، اختفيت، أأنت حاقدة علي؟"[2]

---

[1]- مسرحية الهارب، الطاهر وطار، م س، ص108.

[2]- م ن، ص22.

ويعني من خلال هذا إن ذلك التزاوج في الشخصية قد اختفى باندماج الوجهين ، حيث لم يعد "للأنا" سلطان أو مجال لمزاحمة عقل إسماعيل في اتخاذ قراراته، لذلك يقدم على الانتحار في الزنزانة قبيل الإفراج عنه، مجابها الموت دون أي خوف أو تردد، ويكاد يلقى حتفه لولا تدخل السجان.

وبما إن إسماعيل شخصية محورية في هذا العمل، فإن المؤلف قد أولاها عناية كبيرة في الرسم والتصوير، باعتبارها تمثل جانب البطولة فيه، ومركز الثقل الذي تدور حوله الأحداث وتقوم عليه. هذا إلى جانب بعض الشخصيات الأخرى مثل "صفية" و"توفيق" اللتين تأتيان في المرتبة الثانية.ومع ذلك فهما شخصيتان أساسيتان تشاطران المحورية في البطولة، أما باقي الشخصيات فهي ثانوية ينحصر دورها في تقديم الأبطال، والكشف عنهم/ وفي الربط بين الأحداث خلال الفعل الدرامي.

وقد قدم المؤلف من معالم الشخصية العديد من الصفات التي تحدد أبعادها وتكشف عن دوافع تصرفاتها، فلا يكاد ينتهي من الفصل الأول حتى ندرك سبب إصرار "إسماعيل" على الانتحار وموقفه وطبيعة كفاحه ضد المبادئ الحياتية المعادية له.

لقد أصبح بإمكاننا فرز وضع الأبطال من بداية الفعل، وتحديد طبيعة الصراع القائم بينهم، والتعرف على الشخصيات التي تحمل قيما اجتماعية متعارضة، ولا يمضي الفعل في المسرحية صعدا في شكل أحداث خارجية متسلسلة، بقدر ما يمضي غالبا في شكل صراع نفسي وشعوري ينضج في داخل "إسماعيل"كاشفا عن أبعاده النفسية. وما يلاحظ على الصراع أنه يبدأ من الخارج، عندما تدرك الشخصية تناقضا خارج الذات المتصل بالمجتمع، وما تؤمن به وهو "الحرية الفردية" في الحياة[1].

[1]- ينظر ، ميرات العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر 1921/1990، م س، ص245.

"إسماعيل: (يقترب من الصادق) اسمع، الحكم أبدي، نعم أبدي وليس حكم المحكمة أو المجتمع الذي تمثله ما أرمي إليه، إنما الحكم الذي أصدرته على نفسي والذي ما حاولت المحكمة إلا أن تحدده تقريبا وعلى كل فهي خاطئة"[1]. إن اصطدام الشخصية بالمجتمع الناتج عن تعارض الموقفين أحدث لها انتكاسة. وأصبحت عاجزة عن مواجهة الواقع أو الاندماج في التيار الجديد. ويمثل هذا الجانب، خاصية من خصائص الشخصية قد كشف عنها ذلك التردد والاضطراب في سلوك "إسماعيل" . وما يلفت الانتباه هو تصوير الكاتب لإسماعيل" كشخصية مرتابة أو مصاب بانفصام الشخصية، فتارة تراه يحادث "الصادق" وتارة يهمس إلى نفسه في حالة شجون وحيرة.

"إسماعيل: واحد مع واحد يساوي اثنين، ونصف مع نصف يساوي واحد. إن هذا لا يكفي للتدليل على أن الإنسان سليم العقل بل إنه أسوأ طريقة تتبع وأستخفها في نفس الوقت"[2]

وإذا كان الصراع وسيلة درامية، تعمل على تصاعد الفعل إلى نهايته، فقد شكل النهاية المأساوية للمسرحية وكان رد الفعل قويا عند "إسماعيل" في هذه المرة، ويبرز ذلك، لاسيما حين نقارن بين خارج الذات وداخلها. ومن هنا كان اعتزامه على الانتحار بدافع اختصار الطريق بعد أن اكتشف أن الهروب إلى السجن خدعة ضحك بها على نفسه[3].

وقد ضاعف من ذلك، "الصراع الداخلي الذي أفرزته العلاقة القائمة على التناقض بين العالم الداخلي للبطل، ونظرته للعالم الخارجي ، فهذه العلاقة هي التي تشكل كل ما هو تراجيدي في الدراما، إذ يعتبر "توفيق" بما يمثله من أبعاد، شخصية مقابلة "لإسماعيل" باعتبارها تمثل طرفا ثانيا في الصراع ".

1- مسرحية الهارب، الطاهر وطار، م س، ص07.

2- م ن، ص11.

3- ينظر، ميرات العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر 1990/1921، م س، ص248.

وقد أكد المؤلف على رسم الشخصية بتركيز وإيجاز، من خلال مقوماتها والكشف عن ولعها بالنضال السري الذي يشوبه الكثير من الأحلام والخيال، وحقده المبالغ فيه على "إسماعيل" البورجوازي، ثم استعداده للتضحية من أجل مصلحة الوطن. إن "توفيق" في العمل، يمثل فئات الشعب الكادحة التي اختارت طريق النضال الاشتراكي، وهدفها القضاء على البورجوازية. وينظر"توفيق" إلى هذه الطبقة على أنها تجسد مرضا في المجتمع ينبغي استئصاله. وهي إلى ذلك تمثل خطرا على حاضر الوطن ومستقبله، ليس من حيث أنها قطاع استغلالي فحسب، وإنما بوصفها نقطة إستراتيجية في نظر الامبريالية التي تسخرها في الحفاظ على مصالحها في العالم كله ، كما يمكننا أن نلخص حياة الشخصية، فإذا ما ارتبطت بعلم التاريخ- باعتبار "توفيق" طالبا في معهد التاريخ-كشفت عن البعد الفكري لها، وإذا ما اقترنت بالنضال الاشتراكي كطريق للخلاص، وخلاص "توفيق" نفسه يكمن فيما يحتدم في عقله، عن حاضره و عن استعداده للتضحية، رغم إدراكه لخطورة المسلك.

"توفيق: وقد يلقى علينا القبض، وقد يموت أحدنا في الطريق، قبل ذلك اليوم، وقد نعيش قبل ذلك تلك اللحظات التي عاشها "روبرت" و"ماريا" في قصة "لمن تقرع الأجراس" بل وقد لا يكون عملنا كله في نتائجه. سوى تلك القصة الرائعة...صفية، ما أروع أن تمتزج أحلام المثقف بالنضال الثوري، حيث تمتد الأبعاد، وتتسع الآفاق، وتجد خلجات الضمير الإنساني، منذ فجر التاريخ نغمات سنفونية رقيقة تتكسب فيها لذيذة مسكرة"[1].

ويمكن أن تكون "صفية" رمزا وظفه المؤلف لإبراز أحد الجوانب السلبية للطبقة البورجوازية من أجل الدفع بالفعل إلى التعقيد ومن ثمة إلى الصراع حيث وظفها المؤلف كوسيلة لـ"توفيق" ضد

[1] - مسرحية الهارب، الطاهر وطار، م س، ص47.

"إسماعيل" أي تنمي الصراع الخارجي الذي سيؤثر عل الصراع الداخلي المتطور في نفسية إسماعيل، بتوظيف المؤلف العاطفة وإعطاء دور للشخصية في إجبار إسماعيل على قبول فكرة أنه سبب الأزمات وبالتالي دخوله في دوامة نفسية، فالصراع يكون نابعا من الأحداث والمواقف الموجودة فعلا في العمل الدرامي، ولا يأتي لسبب اعتباطي، حتى يكون الحل في نهاية الأمر منطقيا ومعقولا، بل ومحتملا يراعى فيه تسلسل الأحداث في الحبكة المسرحية، إلى أن يصل في الأخير إلى نهاية تكون إما مأساوية بسقوط وموت البطل أو ينتصر فيها وينصف الحق[1].

تعتبر "صفية" حسب المؤلف ضحية من ضحايا سلوك "إسماعيل" البورجوازي الذي توصل إلى تحويل هذه الفتاة الجامعية إلى عاهرة. أين أغراها وخدعها بالمال وبالزواج فخضعت له واعتنقت أفكاره. إلى أن تحبل ويكون بداية الاكتشاف فالأزمة فالصراع. إن هذا التوظيف الرمزي "لصفية" يؤكد حرص "توفيق" وإصراره على تطهيرها وإنقاذها، إذ يفضلها مناضلة متحمسة على أن تكون عاهرة ضائعة، لذلك يدفعها إلى قطع صلاتها بـ"إسماعيل" وغيره من البورجوازيين طالبي المتعة، وتخلصها منهم. ومن هنا تتكشف موقف"توفيق" الثوري وحرصه على تطهير المجتمع من هذه الطبقة الاستغلالية. غير أن "صفية" شخصية ضعيفة عاجزة عن اتخاذ القرار، فأصبحت غير قادرة على اتخاذ موقف بالرغم مما أظهرته من إذعان لتوفيق، إذ سرعان ما انطفأ حماسها وعادت لتجمعها الصدفة من جديد "بإسماعيل" عن طريق الخادمة التي تعودت التردد بها على البيوت.

ويوحي الحوار الذي دار بينها وبين "إسماعيل" في الفصل الأخير، بالتناقض الجلي في تفكير الشخصية وسلوكها، تارة يراها مسألة خيانة ومرة قضية شرف وتارة أخرى فكرة ثقة ومرة أخرى مسألة

1- ينظر، ميرات العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر 1921/1990، م س، ص251.

مبدأ وأي مبدأ هو الانتحار، وهذا بعينه الصراع الداخلي للشخصية التي تنمي من حدة الصراع عند "إسماعيل"، مما يكشف في ذات الوقت عن دوافع اضطرابها وترددها الذي أدى بها إلى اليأس من الحياة. ومن ثم الأقدام على الانتحار.

"صفية: لم يبق للحياة طعم.. أتمنى لو أنني غير موجودة على الشكل الذي نحن عليه.

إسماعيل: اتفقنا إذن ! هيا، ينبغي أن نريح أنفسنا من الحياة حالا... ها هي الطريقة التي سنتبعها.. نتعانق وفي خلال ذلك تطلقين النار على نفسك ثم أفعل ذلك بدوري"[1]

إذن من خلال تحليل المسرحية تبين أن "توفيق" شخصية تريد التغيير الفكري وإيجاد حلول للخروج من التبعية والاضطهاد، وهو بذلك يريد العيش السعيد بكل حرية دون قيود، أما "إسماعيل" ينظر من خلال عيني "صفية" إلى ذلك الشر في داخلها في محاولته المتكررة إقناعها بفكرة الانتحار وهذا ما غرس فيها فكرة الابتعاد عن الأمل وتذمرها من الحياة ولم تعد ترى في خلاصها إلا الانتحار. ومن خلال المشهد الأخير يتضح بشكل كبير فكرة هروب إسماعيل من كل فكرة تجول بخاطره، دائم الهروب، من الموت ومن السجن وحتى من الحياة، لماذا كل هذا؟ فقد أراد المؤلف أن يوصل للمتلقي فكرة القناعة والتحلي بالمسؤولية عبر شخوصه محاولا إقناعنا بضرورة "الاشتراكية"، ومدى إيمانه بفكرة النضال الثوري لتحرير الشعوب، عبر التطور التاريخي للمجتمعات البشرية، ورغم تذمره من الواقع الذي يسعى إلى تغييره عبر شخصية "توفيق"، حيث كتب للمسرح الدرامي ووظف كل ما له علاقة بالفكر الاشتراكي الذي يتناسب والمسرح الملحمي.

[1]- مسرحية الهارب، الطاهر وطار، م س، ص 100.

نستخلص من هذا أن المسرح التجريدي أو ما يسمى بالمسرح الفكري مسرح صراع بامتياز، صراع داخلي خصوصا، أين يلعب فيه الفضاء الدرامي دورا في لفت انتباه المتلقي فيجعله يسبح في عالم الأفكار متصورا المكان الدرامي في مخيلته، كأنه شخصية في الحدث، يتأثر وينفعل ويعاني لمعاناة الشخوص ويتعدى ذلك إلى حد الصراع الداخلي للمتلقي، لذا يسميه البعض مسرح الفكر ومنهم الشاعر الفرنسي "الفريد دي فيني" الذي كتب عن مسرح الفكر ، ومن قبله "شكسبير"، الذي تحدث عن مسرح يعتمد على الأفكار الاجتماعية [1]، وبعدها غدا الفكر في الدراما الحديثة عنصرا أساسيا من عناصر المسرحية الأوروبية، يسير جنبا إلى جنب مع الشعور وإن كانت نسبة حضوره تتفاوت من مسرحية لأخرى بسبب اتجاه المؤلف ومذهبه، وقد أكد الناقد المسرحي "إريك بنتلي" ذلك حين قال: "الفن كله ينهل من الذهن والمشاعر كليهما ويفترض التعاون لا التضاد فيما بينهما، وأي موقف آخر لن يكون سليما بالنسبة إلى الفنان أو جمهوره، فإذا كانت العاطفة قد سارت بالإنسانية خطوات، ف إن الفكرة قد سارت بها أيضا خطوات، فليس من الحق إذن أن يقتصر المسرح على عرض العواطف دون عرض الأفكار..."[2]، ومنه يبدو أن طاهر وطار قد فهم نظرية الدراما فهما خاصا، ذلك أنه رسم لمسرحه الذهني هدفا مغايرا لهدف كتاب المسرح الفكري الأوروبي، من خلال اهتمامه بصورة بالغة بالصراع عبر حوار الشخصيات على حساب عناصر المسرحية الأخرى، حجته في ذلك أنه يكتب مسرحيات ذهنية للقراءة لا للتمثيل والعرض[3].

---

[1]- ينظر فؤاد دوارة، الأصول الفكرية لمسرح توفيق الحكيم، مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 75، 15 سبتمبر 1978، ص05.

[2]- إريك بينتلي، الحياة في الدراما، تر، جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، صيدا، 1968، ص 275.

[3]- نقلا عن، إميمون بن براهيم، المرجعية الاجتماعية لمسرح توفيق الحكيم، م س، ص156.

الفصل الثالث

التجليـات الملحيـة في النــص المسرحـي الجزائــري

1 -كسر وحدة الموضوع في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة.

2 -الحكاية الملحمية- مسرحية "كل واحد وحكمه "لولد عبد الرحمن كاكي.

3 -النقل بالزمان والمكان في "مسرحية اللثام" لعبد القادر علولة.

4 -أثر السرد الملحمي في الفعل: "مسرحية الأجواد لـعبد القادر علولة".

5 -الشخصيات بين الدرامية والرمزية الملحمية - مسرحية "الجثة المطوقة" لكاتب ياسين.

6 - الحوار والسرد في "مسرحية كل واحد وحكمه " لـولد عبد الرحمن كاكي.

يعد المسرح الملحمي اتجاها آخر لدراما الستينات بالجزائر، نظرا لما تحتويه من مواقف اتجاه القضايا السياسية والاجتماعية قصد التغيير والتجديد ذي الطابع الثوري، وهو كشكل قصصي لا يتقيد بالزمان، يستخدمه بريخت لتتابع الأحداث الأساسية أو الفرعية دون تعقيدات في الزمان والمكان أو بعقدة أساسية.

وانتهج كثير من الكتاب الملحمية، حيث اعتمدوا التغريب لعنصر مهم، وهو أخذ حادثة معروفة وخلق الغرابة منها لتحقيق حالة الانفصال بين الممثل والمتفرج لمنع الاندماج وكسر الإيهام، كون ما يعرض ليس مجرد وهم بل هو الحقيقة بذاتها حتى يتم الفهم، أين وجد في مسرح بريخت بذرتين هما "التغريب القريب من تقاليد المسرح العربي الذي يمحو المسافة بين الممثل والمتفرج، وعن اتجاهه السياسي لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال"[1]، والمعتمد على وسائل فنية منها التأريخية مع منح الجمهور الحرية لإصدار حكمه دون تأثير عاطفي، وبالتالي التفكير قبل إصدار الحكم، وإحداث إمكانيات جديدة للتغيير على مستوى العقل أولا ثم المجتمع.

تتسع وسائل التغريب حتى تشمل طرق التصوير الأدبية في نصوص المسرحية كي يصير الحدث غريبا في نظر المشاهد، بحيث يشارك فيه بفكره أكثر من شعوره، وعنده أن مجرد أن صار الحدث غريبا في نظر المشاهد يحمله على التفكير في تغييره، وهو بهذا يتجاوز التعريف الأرسطي"[2]، والتقطيع يحدثه عمدا عن طريق تزويد الجمهور بمعلومات قصد حثه على التأمل والتفكير في الأسباب، فيؤدي الراوي مهمة سرد الأحداث والخلفيات ووصف الشخصيات وتقديم نهاية المسرحية، كما يؤدي

1- تمارا ألكسندروفينا وبوتنيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، 1990، ص247.

2- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت- لبنان، 1975، ص168.

دور الرقيب لعقول الملتقين، كما يعتمد الكورس والأغنية ذو الوظيفة الاجتماعي بهدف المتعة والتعليم، فالراوي هو الضمير الجمعي للمجتمع، أشبه بشخصية روحية لها انفعالات وتعبيرات متحررة للوصول إلى التجربة الفنية ثم الجمالية.

1 - كسر وحدة الموضوع في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة.

يعد عبد القادر علولة من المتأثرين حتى النخاع ببريخت وبأفكاره ومنهجه الملحمي، ويتجلى ذلك في أعماله المسرحية وتصريحاته، فأفكار بريخت حاضرة بقوة في نصوص علولة من خلال فكره السياسي وطبيعة مواضيعه، يقول علولة: "أعتبر أن برتولد بريخت كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية، وعمله الفني خميرة جوهرية في عملي، وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني أعتبره كأبي الروحي، أو أكثر من ذلك صديقي ورفيق دربي المخلص"[1].

يعتمد علولة في كتاباته على أفكار بريخت ونظرته في معارضة القواعد والأسس الأرسطية في بناء النص المسرحي، وهذا القدر الكبير من الاهتمام الذي يوليه له يتضح جليا في ال نصوص التي أراد بها علولة بالدرجة الأولى العناية بالمجتمع و بعلاقات الأفراد، بإبراز الواقع المعيشي الذي يتخبط فيه الفرد وصراعاته سواء الداخلية مع ذاته أو الخارجية ضد المجتمع، بالمقابل تقديم البديل الملموس والمحسوس بغية تغيير نظرة المتلقي للواقع وتوعيته من جهة، وتطويره على هذا الواقع المرير من جهة أخرى.

1- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 1997، ص247.

لهذا انفرد المنهج الملحمي المتبع من قبل علولة بخصوصيات أراد العمل بها كي تتماشى مع نظرته الذاتية وأفكاره الموضوعية، لتحقيق القواعد البرختية المؤسسة لمنهجه والتي تتكيف مع عقلية وذهنية المتلقي استنادا على الماضي، نذكر منها: السرد، التأريخية واستقلالية المشاهد.

فالسرد قد عوض الحوار في المسرح الأرسطي، وأصبح أساسيا ارتبط بالراوي السارد للأحداث والمقدم للشخصيات والواصف للمكان والمقتصد في الزمان، هذا السرد من الأشكال الروائية مرتبطة بوجود الراوي (سواء كان الكاتب أو إحدى الشخصيات) الذي يطرح الأحداث كما يراها [1]، أما التاريخية فهي الرجوع إلى القصة في الماضي وإسقاطها على الواقع حتى ينقضي البعد التاريخي والبعد العاطفي، وعلى الشخصية أن يصور كل حادثة بطابعها التاريخي والحادثة التاريخية حادثة عابرة، لا تتكرر، ترتبط بعنصر محدد، وفي مجرى هذه الحادثة تتراكم العلاقات المتبادلة بين الناس [2].

أما فيما يخص استقلالية المشاهد، فنجد المسرح الملحمي يجعل كل مشهد منفرد بذاته، وكأنها سلسة مسرحيات تنضوي في مسرحية واحدة، بهدف هدم التسلسل المشاهد عند أرسطو، وكسر الاندماج وتحقيق فكرة التغريب سواء على مستوى النص أو العرض- باستعمال ثلاث وسائل تحقق هذا الطرح:

النقل على لسان الشخص الثالث.

النقل بالزمن الماضي.

1- ينظر، برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر جميل ناصيف، عالم المعرفة، بيروت، ص133.

2- ينظر، م ن، ص133.

قراءة الدور إلى جانب التعليقات والملاحظات[1].

ذهب جل الكتاب المسرحيين في الجزائر إلى اعتماد المنهج الملحمي وبخاصة أسلوب السرد في صياغة موضوعاتهم المسرحية، ولما كان بريخت ضالتهم كأساس لقيام هذا المنهج قصد الوصول إلى غاية التغريب وكسر الإيهام، لأنه يوصل الأفكار ويبلّغ القضايا ويعالج السلوك الإنساني، بل ويخاطب العقل والضمير كأساس سياسي أيديولوجي بحت.

ومن بين المسرحيين الجزائريين الذين اعتمدوا السرد لإيصال موضوعاتهم المسرحية إلى المتلقي، هو عبد القادر علولة الذي يقول: "إن الأمر يتعلق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيص الحركة ذي النمط الأرسطي الذي كان يمارس في أوربا منذ بداية القرن العشرين]...[فهو مسرح ينهل من حيث الشكل من التراث الثقافي الشعبي والتراث العالمي، كما أنه مسرح ينطلق من حيث المضمون من المشاكل اليومية"[2]، ونفهم من خلال هذا أن علولة يستمد موضوعاته من الحياة اليومية ومشاكلها، كما يستمد أيضا من التراث الشعبي في قالب سردي، منافيا للقواعد الأرسطية.

تعالج مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة قضية المعاناة والاختناقات الاجتماعية بسبب البيروقراطية والتعسف في استعمال السلطة والنفوذ، كما أن المتتبع لهذه المسرحية والمتبصر فيها يجدها مسرحية شخصيات، "إذ من الشخصية ينبع الموضوع، الحدث والموقف، كما تتبلور الفكرة أيضا"[3].

1- ينظر، برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، م س، ص133.

2- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية 1997، ص ص234-235.

3- نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص30.

تتمحور المسرحية على عدة أحداث لا تصب في موضوع واحد، وكل لوحة مستقلة بذاتها، ولا وجود بين الشخصيات علاقات متبادلة ولا أحداث مشتركة تخدم الموضوع العالم للمسرحية، إذ تتأسس كل وحدة على السرد المتمثل في الإخبار التفصيلي عن معاناة الشخصيات بأسلوب تقريري إخباري دون وجود لتجسيد موضوع جدير بالاهتمام في إطار موحد، حيث نستكشف أن علولة يطرح القضايا دون ذكر الأسباب أو حتى الالتزام بقانون الضرورة والاحتمال.

"علال: علال الزبال ناشط ماهر في المكناس.

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس.

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس.

باش يمزح بعد الشقا يهرب شوي للوسواس.

يرشق قارو مبروم تحت الشاشية.

ينسف صدره كلي معلق الحاشية.

وراء الظهر يثني الذراع و يثقل المشية.

كأنه وزير جايب في جرته حاشية."[1]

1- عبد القادر علولة مسرحية الأجواد ، م س، ص79.

وعلولة في هذا السرد على لسان علال (القوال)، راح يعدد مناقب الكناس ويبكي معاناته ، فحرم المتلقي من التعرف على الشخصيات بطريقة مباشرة عبر الحوار ومن ثم الموضوع الذي يريد إيصاله لهم. إذن ماذا استفاد المشاهد من هذا السرد؟ إنه يرى هذا الكناس كل يوم في حياته اليومية، يزاول مهامه المنوطة به، فأين المغزى؟ وما الهدف من إدراج شخصية علال لمقدمة المسرحية؟

والسرد هنا واحد من الأساليب التي يتجاوب بحساسية كبيرة مع الزمن وتحولاته، وما يطرأ من تغيرات في سلوك الناس وتفكيرهم، فهو يعتبر نصا مفتوحا وحرا، له نمطه الزمني الخاص باعتبار الزمن محور البنية السردية وجوهر تشكيلها.

أما موضوع اللوحة الأولى مرتبط بشخصية الحبيب الربوحي الحداد، وظفه علولة من أجل مواجهة البلدية التي قامت بتجويع حيوانات الحديقة، وكيف قام الربوحي بتجنيد كافة سكان الحي لجمع الأكل لهذه الحيوانات، ولكن أتهم بالخيانة ولفقوا له تهمة الجوسسة لصالح جهات أجنبية.

"الربوحي :]...[وفيما يخص بصغار الحي تحدثوا معاه طويلا، أخيرا أشتكاوا له على حديقة المدينة، كلموه طويل على الحيوانات القليلة اللي فيها، قالوا له خسارة عليكم يا أصحاب البلدية مخليتهم جياع، في كل شهر تضيع منهم هايشة، القرد في حالة خطيرة]...[الذئب مدور على الجنب ويعوق والنسر يدهشر وينازع ..."[1].

ويتحمل الحبيب الربوحي القضية من أجل خدمة المصلحة العامة، ويحمل الموضوع على عاتقه إلى التحقيق، حيث اعتمد علولة على السرد في إيصال الموضوع إلى المتلقي، لكنه أغفل ميزة المسرح في

1- عبد القادر علولة مسرحية الأجواد ، م س، ص 83.

معايشة هذا المتلقي للموضوع وأطواره، ومتابعة الحيثيات الح وارية في حبكة محكمة الصنع، وليس بأسلوب تقريري وصفي، فالمسرحية أول ما يميزها هو موضوعها وفكرتها والكيفية المثلى لتحقيق ذلك، وإيصال تلك الرسالة التي يهدف إليها المسرح.

والتركيز على أسلوب السرد كوسيلة وهدف دون الأخذ بعين الاعتبار لأهمية المواقف الدرامية، جعل من مسرحية الأجواد رواية أو مقامة تحكي كل ما تعانيه الأمة من هموم ومشاكل بأسلوب خطابي وصفي ناهز الثلاث الساعات في عرضها[1]، كما أن توظيف السرد في اللوحة الأولى من المسرحية كان توظيفا واحدا في اللوحات الأخرى، اندرج تحت مواضيع مستقلة بذاتها لا تمت بصلة بموضوع عام/واحد للنص فإن السرد لم يؤثر تأثيرا سلبيا على المواضيع المسرحية في مضمونها الملحمي بل هذا ما ينافي الدراما الأرسطية في تركيبة الموضوع ووحدته.

إن توظيف علولة للسرد في مسرحيته أعطاها صفة الأحادية في طرح القضايا والموضوعات، بالتركيز على النتائج وإهمال الأسباب دون إحداث تغيير أو إيجاد البديل، لأن الأسلوب المتبع من قبل علولة أفقد الموضوعات جدليتها، ولم تغير الوضعيات القائمة والظروف التي ندّد بها وثار عليها.

ومن العناصر التي تتعلق مباشرة بالسرد وتؤدي إلى التغريب والتي وظفها المسرح الملحمي هي وجود الجوقة أو الراوي كعنصر مستقل وكشخصية خارج الحدث، ذلك أن اللجوء إلى السرد يمكّن الكاتب المسرحي عبر المونولوج إلى تفكيك الزمن الحاضر الخاص بالمواضيع وتحويله إلى أشكال زمنية أخرى، من خلال القفز على عنصري الزمان والمكان، متخطيا الحدود النفسية للفضاء المسرحي وبالتالي

1- ينظر، نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص31.

كسر وحدة الموضوع وصولا للتغريب سواء عند الشخصية أو عند المتلقي [1]. وبالتالي يعمل السرد على الإخبار بما يحصل في الزمن المتقطع الذي يفرضه الانتقال من فصل إلى آخر، كذا في بداية كل فصل، الأمر الذي يسمح للكاتب بتصوير عدد من الحوادث، ضمن حلقة واحدة بحسب قاعدة وحدة الزمان، خادما بذلك وحدة التكثيف التي يرتكز عليها المسرح الدرامي.

وإذا تعلق الأمر بالخاتمة، فإن السرد يتيح فرصة الإفصاح عن بعض التفاصيل مثل موت البطل أو موقف مأساوي عوضا عن عرض الحادثة على الخشبة، وهذا ما كان مرفوضا باسم قاعدة حسن اللياقة المسرحية أو مشابهة الحقيقة، إضافة إلى كون السرد قد يروي الكاتب عبره حدثا خارقا، لا يقوى الإخراج على عرضه تقنيا وفنيا. ويمكن القول إن السرد يخدم عموما قاعدة كسر الإيهام الدرامي لأنه يتيح التركيز على المسرحية بكل عقلانية [2]، أو تعديه إلى مواضيع مختلفة تندرج في فكرة واحدة دون المساس ببنية المسرحية، لتجسيد نظرية المسرح الملحمي.

2 - الحكاية في المسرح الملحمي- مسرحية "كل واحد وحكمه "لولد عبد الرحمن كاكي.

يعتبر السرد في الحكاية الأسلوب الشائع لإيصالها إلى مسامع المتلقي ، إذ بواسطته تعرض الحكاية وأحداثها، أما الشخصية التي تساهم عمليا في الأحداث فتقوم بوظيفة السرد [3]. وبصيغة أخرى أن السارد هو الأساس في الحكاية، ومن خلاله نتعرف على الشخصية ومظاهرها وأفعالها، والشخصية لا تستطيع أن تعلق على السارد لكنها تتبنى موقفا اتجاه عناصر الحكاية من ضمنها السارد، وبما أن المبحث

1- ينظر، أخل آبوين جونثاليت، السارد في المسرح، ترجمة خالد سالم، القاهرة، أكاديمية الفنون، 2003، ص 37- 43. وينظر، مصطفى الزقاي جميلة، خصوصية ووظيفة السرد في المسرح، م س، ص10.

2- ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، بيروت: مكتبة لبنان، 1997، ص249-250.

3- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تأليف: جيرار جنيت، واين بوث، بوريس أوسبسكي، فرنسواز. ف، رزسيو غيون، كريستيان أنجلي، جان إيرمان، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي، ط1، 1989، ص100.

هذا يختص بدراسة أثر الملحمية في الحكاية، أردت أن أبين مواطن هذا التأثير من خلال مسرحية "كل واحد وحكمه" لولد عبد الرحمن كاكي، التي في الأصل هي حكاية متداولة لدى الأوساط الشعبية، تغنيها المداحات في المناسبات والاحتفالات، ولما كانت الحكاية في مفهومها البسيط متعلقة بالشعوب العربية والجزائرية على الخصوص منذ الطفولة استعمال كان يا ما كان لدى الجماهير الشعبية في المجتمع الجزائري، وتعلقه بالسارد (الراوي) للحكايات، كما فعل كاكي على لسان البخار.

تعامل كاكي مع التراث العربي بلجوئه إلى الحكاية الشعبية المتداولة في الأوساط الشعبية كما في مسرحية "كل واحد وحكمه" والتي ألفها كاكي سنة 1966، وهي قصة شعبية مدونة في أغاني وقصائد الشعر الملحون[1].

تدور أحداث القصة على حادثة انتحار فتاة اسمها "الجوهر" بعدما تم إرغامها على الزواج من تاجر غني وكبير في السن، إضافة أنه متزوج بثلاث نساء وله منهن اثنا عشر ولدا، ولأن التاجر جبور يملك منزل "سي سليمان" والد الجوهر وهو مدين له بمبلغ كبير، فيستغل هذا الظرف ليفرض زواجه بالقوة. وتبدأ المسرحية على لسان شخصية "البخار"، الذي يقدم أحداث المسرحية قبل أن يبدأ التمثيل.

البخار: هذه واحد المائة سنة ولا أكثر، الحاجة صارت هنا، كان رجل شايب وقريب يتحنى، غير لولاد عنده طزينة*، كان هو التاجر الكبير في المدينة، الزعفران التالي ليجيبوا بالسفينة، ماله كثير جاهل الغبينة، اللي ماله كثير واش يدير ؟.

الجماعة: ايحج وإلا يتزوج قالوا لولين.

1- ينظر، صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد،ج1، دار الهدى، عين مليلة، 2005، ص107.

* كلمة في اللهجة الجزائرية تعني أن الشخص له اثنا عشرة ولدا، وهي (طزينة)كلمة فرنسية douzain / منقولة إلى العامية.

البخار: على هذا الشيء أتبنات الحكاية، حاج بالقليل عشرين خطرة، الخطرة الأولى كانت له حجة وزوره، والخطرات التاليين قلبها تجارة، خسر ايمانه والماية، واهنا تبدأ الحكاية[1].

وأمام تهديدات جبور العجوز الثري يضطر والد الجوهر إلى الخضوع له.

الحاج جبور:]...[إذا حبيتوا الدواس عندي راجل عمتي مفتي، وولد خالتي شرطي، القاضي يتسمى بن عمي والقايد خاضي بن خالتي، والولي خطرة قالي صباح الخير وابتسم لي ومن ذلك الوقت راني عنده من حبابي، لو كان أنحب نحسبكم على التمسخير أنتاعكم نقول كلمة واحدة والدعوة أنقضات"[2]. وأمام هذا الموقف تندفع الجوهر نحو الانتحار بعدما لم يستطع حبيبها السعدي ابن الجيران مساعدتها.

"البخار:نحكي لكم حكاية الجوهر، إذا تعاونوني، أنا نحكيها وأنتم تملوها في الغنيات اتخمسوا معايا، وأنا في مضرب الراوي نحكي الحكاية"[3]

يمنح إتباع الحكاية بالأسلوب الشعبي عن طريق السرد، والذي يعرف المتلقي أنه بصدد قص حكاية فتاة اسمها الجوهر، يمنحها بعدا جماليا وفنيا، لأن الحكاية سماعية تلعب على جانب التخيل للفضاء الدرامي الخارجي لزمن الفعل بالدرجة الأولى، وتعتمد على فن الكلمة والقول، حيث يبدأ البخار بسرد الحكاية:

1- ولد عبد الرحمن كاكي، "كل واحد وحكمه"، المسرح الجهوي بوهران، د ت، ص 07.

2- م ن، ص 03.

3- م ن، ص06.

"البخار: هذي وحد الميات سنة ولا كثر، الح اجة صرات هنا، كان رجل شايب وقريب يتحنى، غير لولاد عنده طزينة، كان تاجر وهو التاجر الكبير في المدينة الزعفران التالي ايجيبه بالسفينة، ماله كثير وجاهل الغبينة"[1].

من خلال هذا السرد لبداية الحكاية يتبين لنا أن حكاية الجوهر مرتبطة ومتعلقة برجل شيخ طاعن في السن ذو مال وفير ومن أكبر تجار المدينة يريد انتهاز الفرصة للزواج بها عنوة، والسرد ها هنا قد لخص لنا جملة الأحداث السابقة ودخل مباشرة في لب الحكاية، وبدأ من حيث تأزمها وأورد على لسان الشيخ جبور:

"جبور: من الحج يا أولادي أنا مليت، وكل ما انولي يلقاوني بالبندير، كلّي تبليت، حاب نتزوج مع بنت ونبني لها بيت، ما عندكم فاهش تنخلعوا، في الزواج أنا اشتهيت"[2].

أراد الشيخ جبور الزواج، وأول ما بدر الى ذهنه فتاة صغيرة يتزوجها ويبني لها بيتا، لأنه ببساطة قد ملّ حياته السابقة وأدائه للحج كل عام، و يعقب لنا البخار على إقدام الشيخ جبور على خطبة الجوهر بنت السي سليمان، حيث أوكل هذه المهمة الى نقوس حيث يقول:

"البخار: سيدي الحاج حميدي (جبور) تاكل على ماله، إذا رسلك عند الحاج سليمان. راه عارف ما يقول والو]...[وفي هذا الشيء سليمان راه يخمم مكتن أكثر عليه الخيبة والهم، إذا زوج بنته يتسمى نقص فم، مين قليل هذا الشيء ماراهش ايبانله ظلم"[3].

1- ولد عبد الرحمان كاكي، مسرحية "كل واحد وحكمه"، م س، ص06.
2- م ن، ص07.
3- م ن، ص23.

ويوضح الراوي - السارد للحكاية- إقبال الشيخ حبور على خطبة الجوهر من أبيها سي سليمان الذي لا حول و لا قوة له من نفوذ جبور، حيث جاء على لسان البخار أن هذا الشيء لم يعد يبدو ظلما في ظل الفقر والاحتياج، أي أن الحكاية في المسرح الملحمي تسير وتتطور موازية مع الفعل، ولا تكون ضمنية في الحوار، بل علنية على لسان الراوي الذي يسردها بطريقة مباشرة على مسامع المتلقي.

وأراد كاكي من خلال توظيف الراوي، معتمدا على السرد كأسلوب لتجسيد مواقف وحالات متناقضة[1]، لأن سي سليمان لا يستطيع المجابهة والدخول في صراع مع الشيخ جبور ليخرج منه منهزما ويزيده ذلاّ وهوانا، لأنه بكل بساطة خاضع لسلطة جبور، لأن البيت الذي يسكنه و زوجة ملك له، ولا يستطيع السي سليمان قول كلمة لا.

"البخار: القلاليل والمغبنة يخافوا، لا عقليتهم ولا رايهم يساعفوا، ايحوسوا على الفايدة في السدة، وفي الليل ايفكروا في الغدى"[2].

ولأن حكاية المسرحية تقوم أحداثها أساسا على الجوهر والحاج جبور، فإن كاكي أراد لفعل الحكاية الرئيسي أن يتم، وذلك بقبول تزويج سي سليمان بنته للشيخ جبور، واختصر لنا البخار الأحداث حيث يقول:

"البخّار: صحيح يا نقوس صحيح، ما ربحت في ذا الحكاية غير الهوى و الريح، و لكن هذي حالة اللي حق الحكاية و حب ايحضر التاريخ"[3].

1- د.نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص32.

2- ولد عبد الرحمن كاكي، كل واحد و حكمه، م س، ص24.

3- م ن، ص40.

أراد كاكي بالحكاية أن تحملها عدة شخصيات على غرار نقوس والبخار (الراوي) فنقوس ظل مرتبطا وملحّا على سي سليمان تزويج الجوهر للشيخ جبور، والبخار في التعليق على الحكاية وإيصال المستجدات عن طريق السرد، وهذا ما يرمي إليه المسرح الملحمي بتفكيك أجزاء الحكاية إلى حكايات متشعبة وكثيرة، وكذلك من أجل توضيح صورة الحكاية وتلخيصها بغرض إبقاء فكر المتلقي حاضرا غير مندمج أو متعاطف مع الأحداث، وهذا من مميزات الملحمية أيضا، فكلما كثر السرد قلت الحكاية[1].

من خلال حكاية الجوهر بنت شط البحر يتضح أن كاكي أراد من خلال إدراج الراوي واعتماده على أسلوب السرد ليقرب هذه الحكاية إلى المتلقي وأن مثل هذه الوقائع ممكنة الحدوث، إذ يعتبر السرد أسلوب تعبيري عن أحداث فعل متنوع، ورغم أنها مرتبطة بالفعل إلا أنها خارجة عنه [2]، وبالتالي فالفعل العام في حكاية المسرحية هو إصرار جبور على الزواج من الجوهر يندرج منه أفعال أخرى متممة له بحيث تتضح من خلال سرد البخار لها كانتحار الجوهر يوم زفافها إذ يقول:

"**البخار:** فاتوا زوج جمعات والحاج جبور حاب ايدير عرسه، نحكي لكم الحالة كي اصرات، ما سمعت ما تسمعوا، أنهار عرسها أداوا البنت ايزوروها، من بعد هودوها للبحر ايوضوها، أخطات القلتة وين كانوا معاها الزغرتات وراحت عمدا للبلاعة، الزغرتات رجعوا من ذاك الوقت باكيات، في وقت ما لعشات عرسها حضروا لعشات موتها. الناس في ذاك الليل اتحكات، كاين اللي عمدا حوست على المات ، وكاين اللي قال اداوها الجنون، كون جينا المداحة هنا تكمل الحكاية، ولكن هذي رواية فيها درس وقراية، نتخيلوا الدعوة داروها الجنون ونشوفوا أشتى راه رايح يصرى"[3].

1- ينظر، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، م س، ص106.
2- ينظر، أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، م س، ص199.
3- ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية كل واحد وحكمه، م س، ص59 .

يتضح من خلال ما سبق، أن كاكي أراد بهذا الأسلوب الملحمي السردي التركيز على الفعل في الحكاية الأولى، حكاية زواج جبور من الجوهر، والانتقال إلى حكاية أخرى ذات نوع خرافي في عالم آخر، لأن انتحار الجوهر لم يكن انتحارا عاديا و إنما اختطفت من طرف الجن، وهي الآن تعيش في عالمهم، لأن العام الحقيقي (عالم الإنس) قد ظلمها وسلبها حقها في العيش كباقي الفتيات واختيار عريسها، ومن خلال سرد البخار للأحداث السابقة وتقريب صورة الحكاية إلى المتلقي يتبين لنا أن كاكي أراد للمتلقي أن يعلم أنه أمام حكاية مسرحية ليس إلا، وقد انتقل السرد من الواقع إلى الخيال قصد كـ سر الإيهام وتجزئة الحكاية إلى حكايتين منفصلتين، هذا الكسر الذي يعد من خصوصيات المنهج الملحمي البريختي الذي اعتمد عليه كاكي أيضا.

وتعتبر أغنية المداحات الفلكلورية أيضا أصل الحكاية عند كاكي من خلال البخار، التي كانت تؤدي في الأعراس عن "جوهر بنت شط البحر" والتي كانت -في أصلها الأول خرافة- مما أدى بكاكي عند استلهامها إلى إضافة عنصر فني آخر متمثل في الخيال والأسطورة، الذي يحول الحلم إلى حقيقة والذي يجعل الفتاة الجوهر التي تنتحر ليلة زفافها، تعود إلى الحياة لتحضر محاكمة جبور العجوز، عند عالم الجن.

"**البخار:** نقوس أجبر له طالب افقير ولكن ما يعرف لا جان يجري لا جان أيطير ما صاب واحد راضي، اللي خطرة الفقير دار فيه الخير، هداك الجان أبروحه عند الجنون ما عنده حتى القدر مكتن ..."[1]

1- ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية كل واحد وحكمه، م س، ص 60 .

بعد مد وجزر حول حادثة انتحار الجوهر كلف جبور نقوس باكتشاف سر رحيل الجوهر، وبدوره كان أحد الكهنة يتقصى الأمر والجن مجبر رفع دعوى لدى مجلس قضاء الجن، واتضح أن الجن ينقسمون إلى جن الأرض وجن السماء وجن البحر، وقضية الجوهر لدى جن البحر ولا دخل لجن الأرض بذلك.

وبما أن هذه الحكايات التي تدور حول الجن والمشعوذين انطلاقا من التراث والعادات الشعبية، أراد كاكي من خلال حكايته أن يبلّغ رسالة مفادها أن هذه الخرافات كالاستعانة بالجن لمعرفة الغيب واللجوء إلى المشعوذين والسحرة، ما هي إلا مضيعة للوقت وخروج عن الملة والدّين ويجب محاربتها والقضاء عليها.

إن توظيف كاكي للسرد في حكاية الجوهر بنت شط البحر كان موفقا لدرجة كبيرة نظرا لاعتماد الحكاية في أساسها على قصة محكمة السرد القصصي [1]، ولكن هذا الحكم يبقى في مجال المسرح الملحمي، أما إذا نظرنا لها تقنيا ودراميا، فإن الحكاية في المسرحية تتبع الفعل، وتنتهي بانتهائه.

في خلاصة القول؛ فإن الزعم بأن الراوي هو أصل الحكاية في المسرحية ومصدرها لا يقوم أبدا على الموضوعية، والقول بأن السرد هو الأقرب إلى الذوق العربي من التركيب الدرامي يحتاج إلى ضبط وإعادة نظر [2]، والحكاية في المسرحية مقصودة لذاتها وليست وسيلة لأهدافها، لأن المسرحية هي الفن الوحيد الذي يجمع ويؤلف بين الناس، حول حكاية يتلقونها بكامل وجدانهم، وأسلوب السرد في الحكاية ما هو إلا وسيلة للإبلاغ والوصول إلى الغاية في شكل منسجم ومضمون منطقي في البناء العام

1- ينظر، فرحان بلبل، النص المسرحي - الكلمة والفعل، م س، ص61.
2- ينظر، د. نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص33.

للمسرحية، وإن كثر السرد قلت الحكاية ويصبح المسرح فيها رواية لا تستطيع الخروج من قفص الأوراق إلى العالم الحي الذي هو الخشبة.

كما أن الزعم بأن المنهج الملحمي أراد تكسير وحدة الحكاية لكسر الإيهام، يتناقض مع مهمة هذا المسرح في التحريض على التغيير وشيوع هذه الأوهام ، يعني أن "الفكرة النبيلة التي كانت وراء تحديد بناء المسرح العربي في النصف الثاني من القرن العشرين وعلى امتداد الوطن العربي، خالطها ضلال كبير في شأن الحكاية في المسرح" [1]، ولكن من منظور آخر وبلغه أرسطو فإن الحكاية هي الفعل الذي يمارسه أشخاص يفعلون ويقيمون علاقات فيما بينهم، ينسجونها وتنمو بهم، فتتشابك وتتعقد وفق منطق خاص بها.

إن الحكاية تقوم على القول (الخطاب)؛ أي بصياغة لا نرى الحكاية إلا بها، وهذا القول هو السرد وهذا يعني وجود راوي للحكاية، كما يستوجب وجوب متلقي، وليس المهم هنا مجموع الأحداث التي وقعت وإنما طريقة سردها، وبما أن الحكاية في الدراما لا تجسد على الخشبة، وإنما هي على مستوى النص فقط فإنها مقترنة بالقول؛ أي لا وجود للحكاية دون سرد ولا وجود للسرد دون حكاية [2]، لأن السرد هو آلية استثمار الحكاية في الدراما.

إن تضارب الآراء حول مفهوم الحكاية وأثر السرد عليها هو جدال قائم إلى حد الساعة، لأن الحكاية مقترنة بالسرد، وكونها لا تظهر في الدراما إلا عن طريق نص الكاتب، وهي بذلك تجسيد لأفكاره وآرائه إزاء النص، والحكاية في المسرحية هي تلك المقدمة العامة لها، ومن خلالها نتعرف على فكرة

1- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، م س، ص40.

2- ينظر، اليمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1، 1991، ص28.

المسرحية وموضوعها والشخصية البطلة والشخصيات الأخرى العامة، وبالتالي الفعل العام لها والمعوقات التي تقف أمامه وتحول دون إتمام وظيفته وغايته، فيلجأ البطل إلى طرق عديدة لمواجهة هذا الصراع الذي يستلزم عنه حل في النهاية يجب أن يكون مبررا وحتميا.

يعني هذا - قبل كل شيء وبعد كل شيء- أن الحكاية في المسرحية عنصر أساسي وأصيل وعلى الكاتب المسرحي- إذا أراد أن يكون ناجحًا- أن يعطي كل العناية في تقديم الحكاية الجميلة الفاتنة.

3 - النقل بالزمان والمكان في "مسرحية اللثام" لعبد القادر علولة.

نهل المسرح الجزائري من الشكل الملحمي مذهبا وسبيلا لمعالجة الأوضاع الفنية والثقافية والاجتماعية والسياسية، ولما كان كتاب مسرحنا يتنقلون بين الأزمنة ويعبرون أماكن عديدة، كان لابد للسرد أن يدخل كضرورة درامية عملية، وقد شكل السرد في المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي الفرنسي حلا لما تتطلبه القواعد المسرحية الصارمة على صعيد الكتابة من تكثيف الزمن الفعل والالتزام بوحدة المكان فيه[1]، إذ يسمح السرد بالتعريف بماضي الشخصيات وتصوير الأفعال ومراعاة وحدة الزمن والتكثيف الزمني.

في مسرحية اللثام، أعطى علولة تنوعا كبيرا لعنصري الزمان والمكان، كما أن هذا الاهتمام يبدو جليا خاصة في عنصر المكان والذي تنقل فيه الكاتب من موضوع لآخر، البيت، المصنع، المستشفى، دار الشرطة، الشارع، السوق، السجن، المقبرة... لذا وجب على علولة استخدام السرد بكثرة، وتوظيف شخصية الراوي ودوره الكبير في وصف الأمكنة وتقريب صورها إلى المتلقي، والملاحظ أيضا في مسرحية اللثام لعلولة أن أحداثها تتراوح بين الليل والنهار، وما يميزها أنها تطول في بعض الحالات

1- ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص249.

وقد تدارك علولة ذلك وأدخل أسلوب السرد وشخصية القوال في تلخيص ذلك الزمن خدمة لوحدته، كدخول برهوم المستشفى ودخوله السجن.

"القوال: قعد برهوم ولد أيوب الأصرم أكثر من شهر في المستشفى"[1].

"القوال: بعد شهور خرج برهوم ولد أيوب الأصرم من السجن"[2].

وبالتالي فإن السرد قد اختزل وقلص أحداثا جرت ضمن امتداد زمني معين في كلمة واحدة "بعد شهور"، ولخصها إلى مدة أقل وهو بذلك يخدم مبدأ التكثيف الذي يقوم عليه المسرح الدرامي[3]، من خلال تنوع الأمكنة في مسرحية اللثام وتعددها، حاول علولة الاستثمار في أسلوب السرد وأخذ القدر الأكبر من العينات التي تدل على حالة ووضعية المجتمع، لأنه بصدد إبراز المعضلات ونقد المجتمع بأكمله؛ نظمه، طرق عيشه وعلاقات الأفراد، وهذا يدعو إلى تعدد الأماكن ويخص المهمة والحساسة منها ويتطلب وصفا دقيقا تاما مثل العمارة التي يسكن فيها برهوم كونه بطل المسرحية.

"القوال:]...[فرج عليهم المولى وصابوا في النهاية زوج بيوت ومطبخ في عمارة مهددة بالدمار، درجة تخلج ودرجة خاوية، بيت الماء واحدة في السطح فوق الطبقة الثالثة"[4].

ولهذا الوصف للمكان الذي تعيش فيه الشخصية البطلة يتبادر لذهن المتلقي الحالة المزرية التي يتخبط فيها الفرد الجزائري ومشكلة السكن التي تلازمه.

1- عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، م س، ص195.
2- م ن، ص218.
3- ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص250.
4- عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، م س، ص 161.

"القوال: برهوم ولد أيوب الأصرم دارِيين العراريم ما ساوم ما شرى، خرج من الخردة يجرجر في كرعيه، ودخل للمدينة متوجه لمركز الشرطة"[1].

ويتنقل علولة في الأمكنة كما يشاء وكيف ما شاء، أ ي يوفر أسلوب السرد له الإمكانيات لتحقيق ذلك وخدمة لمبدأ وحدة المكان، لأن المقصود بالمكان هنا هو مكان الفعل، إذ يصف القوال أماكن وأحداثها التي تقع خارج الخشبة لا يمكن تقديمها كي لا تخرق وحدة المكان، وهذا ما يحسب لعلولة وحسن توظيفه للسرد في وصف المكان وتقريب الصورة للمتلقي.

أما فيما يخص الزمن، استطاع علولة تدارك طول المدة الزمنية لأحداث ترتبط بفعل المسرحية العام، كدخول برهوم المستشفى والسجن، هذا التدارك جاء باستخدام أسلوب السرد في العبور بالأزمنة وتوظيف القوال كشخصية مسرحية أدت دورها كما يجب في تلخيص لزمن الأحداث والتي تجري في أماكن مختلفة مثل: "بعد شهور خرج برهوم ولد أيوب من السجن..." [2]، إذ يسمح السرد "بالتعريف في بداية كل فصل بما حصل في الزمن المتقطع الذي يفترضه الانتقال من فصل لآخر [3]، مما يسمح لعلولة تصوير عدد كبير من الحوادث في وقت محدد، مراعيا بذلك مبدأ وحدة الزمن.

واستطاع علولة أن يتحرر من قفص الزمن الواحد وأصبح يتنقل بكل سلاسة من زمن لآخر محافظا على العلاقة الطبيعية لأبعاد الزمان (زمن التغيير وزمن الرؤية المستقبلية)، حيث وظف القوال وجعله يتنقل بنا من الماضي إلى الحاضر دون الشعور بذلك الفصل [4]، وبما أن الزمان والمكان يشكلان

1- عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، م س، ص201.
2- م ن، ص 218.
3- ينظر، ماري إلياس، حان قصاب، المعجم المسرحي، م س ، ص250.
4- ينظر، عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير، إشراف د. فيدوح عبد القادر، جامعة وهران، 1994، ص330.

وحدة لا تنفصم، لا يمكن الحديث في أحد بمعزل الآخر، لكن السرد زاد من ترابطهما، لأنه يصور الأحداث الماضية في شكل مقدمات أو وضعيات أساسية على لسان القوال ثم يجسدها و يصورها للمتلقي على الخشبة في حوار آني يحدث في الحاضر.

"**القوال:** برهوم ولد الأصرم]...[وصل للمقر، قبل ما يدخل قعد شحال وهو يشاور في نفسه ندخل ما ندخل، ندخل ما ندخل]...[في النهاية زير على القفة ضمها على صدره باش يتغلب على الحشمة و هجم هجمة وحدة"[1].

نلاحظ أن توظيف السرد في المسرح، يجعل من الراوي أو القوال يصف أو يحكي ما سبق من أحداث، كما يقدم ويهيئ المتلقي قبل الدخول في الزمن الحاضر بالرجوع إلى الماضي قد يكون القريب أو البعيد، لخلق عنصر التشويق، "لأن الزمن المسرحي هو إدراك عقلاني لعالم يستمد مقوماته من طبيعة البناء الفني"[2].

الملاحظ أن علولة قد تصرف في الزمان والمكان في المسرحية تصرفا فنيا عقلانيا، حيث يظهر جليا الاختزال في الزمن والعبور من الماضي إلى الحاضر دون أن يشعر المتلقي وأنه قد قطع كل هذه المسافة الزمنية في لحظات، هذه اللحظات وهذا العبور كان لتوظيف علولة أسلوب السرد والقوال الذي ينوب عن الشخصيات، ويختزل حوارات قد تمتد إلى ساعات وتجعل من المسرحية مجرد رواية، لكن رغم شساعة الزمن وكثرته إلا أن أسلوب السرد ساعد في توصيل فكرة المؤلف وموضوع المسرحية.

1- عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، م س، ص 201.

2- عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره وجمالياته، م س، ص331.

كما أن توظيف السرد كان وسيلة لدى علولة من أجل التنقل بين الأمكنة ومعالجة القضايا الاجتماعية الحساسة، وهذا التنقل كان من البيت والمصنع والمستشفى، وغيرها من الأمكنة التي يصعب تجسيدها في المسرح، إلا أن القوال وحسن توظيفه ساعد على تنوع الأمكنة دون المساس بوحدتها، لأن ما يسرد هو حدث مواز لما يحدث فوق الخشبة، أي أن مكان السرد ليس هو مكان الفعل الدرامي الذي لابد من المحافظة على وحدته.

وما يمكن قوله كنتيجة، هو أن العملية المسرحية تحتاج إلى زمان ومكان تقع فيهما الأحداث، ومنه لا بد من وجود وسيط أكان سردا أم حوارا أم منولوجا، فالأهمية في الكيفية التي تحقق للمتلقي المتعة والإفادة، لأن الوسائل متعددة لكنها كلها تصب في صالح العمل المسرحي وهدفه النبيل.

4 - أثر السرد الملحمي في الفعل: "مسرحية الأجواد لـعبد القادر علولة".

أردت أن أبين من خلال هذا المبحث لعنصر ، مدى تأثر الفعل الدرامي بالمنهج الملحمي في المسرح الجزائري، ومدى محافظة الكتاب الجزائريين المسرحيين على وحدة الفعل في مسرحيات تعتمد في بنائها على الاتجاه الملحمي ، هل كان وسيلة لبلوغ غاية المحافظة على الفعل وترتيبه وفق عناصره التي تخدم الفكرة والموضوع؟ أم أنه كان مجرد أسلوب اتخذه المؤلفون ثورة على المنهج الأرسطي وكسر هذه الوحدة؟ وهل أدى هذا الاتجاه في المسرحية المبنية على السرد دورا في إيجاد صيغة جديدة تساعد الفعل على النمو والتطور نحو نهاية منطقية وحتمية مبررة أم لا؟ وهل أكسب السرد المسرحية صفة الرواية أم أنه رسم بداية التجريب في المسرح الملحمي؟

إن اعتماد كتاب المسرح الجزائريين على التغريب، الذي وظفه بريخت كأساس لمنهجه الملحمي، كان ضرورة حتمية للخروج من القالب الكلاسيكي الداعي لوحدة الفعل وإدماج الممثل والمشاهد في

اللعبة المسرحية، وإثارة العواطف والأحاسيس، فهو بذلك يتجه مباشرة إلى العاطفة. وما أراده كتابنا المسرحيين مخاطبة العقل لا العاطفة، قصد التوعية والتغيير، ذلك أن أسلوب السرد لم يراع وحدة الفعل بغية كسر الإيهام وتغريب المشاهد عن المسرحية، فكان كتابنا المسرحيون ينتقلون من فعل إلى فعل آخر لا يتبعه في أحداث متسلسلة، وإنما تقطيع أحداث المسرحية باستخدام تقنية الراوي، في وصف المكان مثلا أو تقديم الشخصيات. ويرى أرسطو أن السرد له القدرة على معالجة أكثر من فعل وبطريقة متسلسلة، فوظيفته هي أن يقص حكاية، أو يروي أحداثا حقيقية أو خيالية، باعتبار أن الدراما تقوم أصلا على الحكاية ، ومن هنا يمكن الكشف عن الغموض الذي يكتنف توظيف السرد في المسرح، وتأثيره على الفعل العام للمسرحية، ومن ثمة فكرتها وموضوعها.

يعد عبد القادر علولة من الكتاب والمخرجين الجزائريين الذين اعتمدوا على الملحمية في جل مسرحياته إن لم نقل كلها، حيث أراد بذلك -كما سلف الذكر- الخروج عن الهيمنة الأرسطية والمنهج النفسي، واللجوء إلى المنهج الملحمي، فهل أراد علولة بذلك التغيير من أجل إكساب المسرحية ميزة جديدة، يعمل فيها السرد على المحافظة على الفعل بكونه روح الدراما؟ أم أنه تغيير من أجل التغيير دون مراعاة هذا العنصر الأساسي ودوره في البناء العام للمسرحية؟

لو تابعنا مسرحية (الأجواد) لوجدناها مسرحية شخصيات لا أفعال أو مواقف وأحداث، إذ ينبع الموضوع والفكرة اعتبارا من الشخصية، وكأننا نشاهد ثلاث مسرحيات متفرقة، لا وجود لتسلسل الأحداث ولا وجود لفعل يبدأ من المشهد الأول وينتهي في المشهد الأخير بل تشترك فقط في الفكرة ، ففي الفعل الرئيسي للمشهد الأول يبدأ فيه علولة بشخصية علال التي تبدأ بسرد مطول، يصف فيه علال الكناس هموم الفرد، في مجتمع أصبح فيه الإنسان البسيط لا قيمة ولا حول ولا قوة له.

علال: علال الزبال ناشط ماهر في المكانس، حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس]...[حافظوا على الفقير يصب ما يحط فوق المائدة، السلعة الزينة غبرتوها، علاش مخزونة..."[1]

هذا الاستهلال من طرف علال ورد على شكل سرد مطول، أراد به علولة أن يكون مقدمة للمسرحية، لكنه لا يربط بأي علاقة مع الفعل في المشهد الأول (اللوحة الأولى)، وإنما لمتابعة سرد تلك الهموم والمشاكل دون الإفادة من أي موقف درامي يدفع الفعل نحو الأمام[2].

في اللوحة الأولى توفرت بعض الأحداث النامية كمنولوج الربوحي ولقائه مع حارس الحديقة الذي دفع بالشخصية البطلة إلى تبرير أفعالها وتقديم أسباب إقدامها على جلب المأكولات للحيوانات، هذا ما جعل الحارس يبوح عن أسرار وخبايا البلدية، وكيف ينظر الإداريون إلى الجاسوس الذي يريد تخريب أملاك الدولة.

العساس: أحكي...أحكي...نعم جاسوس ما فيها شك، هكذا راها ظاهرة القضية... جاسوس مخرب خدام لفايدة الإمبريالية... مقصودك تحطم البلاد والثورة..."[3].

أراد علولة من هذا الحوار السردي أن يمهد للمتلقي أن البطل لا يدفع الفعل إلى الأمام فالذروة فالحل - وهذا ما يبين انعدام شخصية البطل بل البطولة مشتركة بين الشخصيات التي تعمل في فعل واحد يغذيه السرد بلغة حكائية- وهي شخصية العساس، وذلك من خلال هذا السرد التالي:

هذا الشهر بالتقريب كنت راقد، أنوم في روحي نشوي الملفوف والدخان غابني ... ها بالنية، أنا هكذاك راقد بعد عسة الليل حتى زهزمتني المرأة، فطنت مخلوع، قالت مسؤول الحدائق جاء يحوس

1- عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، من مسرحيات علولة، م س، ص 79، 80.
2- ينظر، د. نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص29.
3- عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، م س، ص 90.

عليك...سألني بجهر، أنت اللي عطيت للهوايش ياكلوا في الليل؟...رديت نعم رميت لشادي شوية مطلوع، والطاوس حبات زيتون...قال مانيش نتكلم على المطلوع، أعطاوهم اللحم والقوفريط... اللحم؟ والله ما دخل لداري اللحم هاذوا ثلاثة وعشرين يوم"[1].

]...[قال الدعوة راهي خطيرة ... اللي راه يعطي اللحم للهوايش ناوي يرهجهم...إلا ما ماتوش مرهوجين يركبهم الهرار]...[هوايشنا موالفين الخضرة الخامجة والنخالة الغاملة...[2].

يتضح من خلال هذا السرد، أن الفعل في اللوحة الأولى لمسرحية الأجواد هو إعطاء الأَكل للحيوانات بصفة سرية وغير رسمية، وهذا ما ترفضه البلدية، لكن الحبيب الربوحي يلح على هذا الفعل، ويصارع من أجل تحقيقه، إذ لا يتجلى لنا هذا الفعل من خلال حوار بل من خلال أسلوب السرد أو مونولوج الربوحي مع الحيوانات، لأنه لا يمكن تجسيد الحديقة على الخشبة وإظهار الحيوانات.

ورغم أن السرد ساعد في وصف أحداث ما قبل دخول الحبيب الربوحي في صراع مع الحارس وحديثه مع الحيوانات، إلا أنه شتت ترتيب الأحداث ووحدتها، حيث أن الشخصية الحاملة على عاتقها الفعل أو الحدث أضحت حبيسة آفاقها السردية رغم المؤثرات التعبيرية، "ولم يترك السرد مجالا للإبداع، لأن صفة الإخبار قد طغت على النص، وإن ترك انطباعا على المشاهد سيكون عابرا ومشوشا، إذ سرعان ما يتشتت - كخبر - بين احتمالات التصديق والتكذيب"[3].

إن هذا الطرح للدكتور نور الدين فارس، يحيلنا إلى القول أن علولة قد وفق فيما انتهجه من المسرح الملحمي في تغريب الفعل وعدم اندماج المتلقي من المسرحية، فالحدث الذي ذكرناه في مسرحية

1- عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، من مسرحيات علولة، م س، ص 93.
2- م ن، ص 94.
3- نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص 30.

الأجواد من لوحتها الأولى، جعل من المتلقي ملاحظا واعيا لما يجري على أرض الواقع وتبعث فيه هذه الأفعال روح العمل والإيمان بالقدرة على المواجهة والتغيير، فكل مشهد في مسرحية الأجواد مقصود لذاته لا يتوقف معناه على ما بعده، والموضوع يتقدم بصورة مضطربة، والأحداث الجزئية مربوطة بخيط خفي يجعل المتلقي يفكر ولا يندمج معها[1].

يحاول علولة من خلال اعتماده على أسلوب السرد تحويل الواقع اليومي إلى حدث مسرحي، حتى يصبح وسيلة للكشف عن دخائل النفس الإنسانية وعرض أحوال المجتمع والجدل القائم بين الأفراد، والمتتبع لأحداث مسرحية الأجواد يلحظ في اللوحة الثانية الصداقة الكبيرة التي تجمع بين شخصيتي (عكلي ومنور).

القوال: كانت بين العكلي ومنور صداقة كبيرة، صحبة متينة رابطتهم...[2].

إن علولة في مسرحية الأجواد عن لوحتها الثانية، لا يستخدم الفعل المادي لذاته، لكن ليصبح أداة يكشف من خلالها المعاناة اليومية لفئات واسعة من المجتمع، وتضحية بعضهم بالغالي والنفيس من أجل المصلحة العامة، فها هو (عكلي) يمنح هيكله العظمي لفائدة الثانوية رغبة منه لإفادة الطلاب في سبيل العلم.

القوال:]...[قال لرفيقه: نهدي جسدي يعني هيكلي العظمي للمدرسة، ونديرك أنت المتوكل في تنفيذ الوصية]...[فكرت وقلت من بعد ما نموت بعامين وإلا ثلاثة تجبدوا عظامي من تحت الأرض

1- ينظر عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره وجمالياته، رسالة ماجيستير، م س، ص 328.

2- عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، م س، ص 104.

]...[وتصاوبوهم...تركبوهم، تركبوا بيهم هيكل عظمي للثانوية ...يستعملوه للدروس في العلوم الطبيعية...ما دام مدرستنا فقيرة من ناحية الأدوات المدرسية... البيداغوجية..."[1].

يجعل علولة من هذا الفعل الإنساني حدثا فنيا مسرحيا، ويترك السارد يصف الحدث الذي كان خافيا عن المتلقي في الواقع وجعل منه – الفعل – ممكن الحدوث ، وكأنه يحيلنا إلى الفعل في الحكاية. والفعل عند علولة في مسرحية الأجواد واحد، هو كيفية الوصول إلى تحقيق العيش الهنيء وخدمة المصلحة العامة في ظل العدالة الاجتماعية، لكن تتفرع عنه أفعال ومواقف درامية ثانوية، "ولعل مرجع ذلك إلى صراع الشخصيات، وبناء مسرحياته على أساس إيديولوجي، وسيطرة الفكرة على موقع الحدث وتطوره داخل النص"[2].

إن الفعل -عند علولة- هو تلك المواقف الدرامية التي تخدم الفكرة العامة للنص، وهو ذلك المسار والطريق الطويل الذي يحاول سلكه للخروج من المعاناة والتخلف، لإيجاد الطريقة أو الطرق -حتى وإن كانت ملتوية- قصد التغيير بالإرادة والصبر من جهة، وتقطيع أحداث المسرحية وكأنها مجرد لوحات، كل لوحة منفصلة عن الأخرى لكنها تصب في موضوع وفكرة تتمثل في آلام ومعاناة المجتمع بكل فئاته، بغية كسر الإيهام وتغريب المتلقي والشخصية معا من جهة أخرى.

أراد علولة في مسرحية الأجواد -باعتماده الملحمية- التعبير عن فعل شخصياته التي "تمتهن حرفا وضيعة وتعاني التهميش والفقر، ولكنها متميزة بعزة النفس والرغبة الملحة في استشراف المستقبل، فنجدها في عمق الفعل وصلب الصراع" [3]، ومن خلالها كان العبور بالزمن وتخطي الأمكنة خدمة للفعل

1- عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، م س، ص 106.
2- عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير ، م س، ص 326.
3- خالد أمين، ما بعد برشت، تر: عبد المنعم الشنتوف، م س، ص90.

العام، حيث نلحظ أن السارد يصف لنا المعاناة والتخلف واللامساواة في الحديقة والمدرسة والمستشفى، وكلها أحداث منفصلة لكنها تصب في فعل واحد وهو التضحية من أجل المصلحة العامة، وهو الفعل الذي تتفرع عنه أفعال جزئية تخصص في تجسيدها كل من الربوحي الحداد وعكلي ومنور، وجلول الفهايمي، كل شخصية وصراعها مع الظروف القاسية للواقع.

علال: علال الزبال ناشط ماهر في المكانس، حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس]...[حافظوا على الفقير يصب ما يحط فوق المائدة، السلعة الزينة غبرتوها، علاش مخزونة..."[1]

كان مسرح علولة -المرتبط بفن الحلقة- مسرحا شعبيا تراثيا يتميز تماما عن المسرح الذي تتطلبه قاعات المسرح ذي العلبة الإيطالية ، وعليه، فقد عمد علولة على إشراك المتلقي، قصد إمتاعه وإفادته ذهنيا وجذبه وجدانيا. وطبق علولة أيضا المنهجية البريختية بما فيها نظرية التباعد والتغريب والاندماج المساعدة على التفكير والنقد بكل صراحة في القضية المسرحية المطروحة أمامهم. وفي هذا الصدد يقول عبد القادر علولة: "عن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي اكتشفنا من جديد الرموز العريقة للعرض الشعبي، المتمثل في الحلقة، إذ لم يبق أي معنى لدخول الممثلين وخروجهم، كل شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة، ولم تبق هناك كواليس، وكان يجري تغيير الملابس على مرأى من المتفرجين وغالبا ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لتدخين سيجارة، دون أن يعجب من ذلك أحد"[2].

من هذا، يتضح أثر السرد على سير الفعل العام للمسرحية (في النص) جليا، إذ لخص لنا السارد عدة مواقف وردود أفعال كثيرة، فلا يمكن انتظار -مثلا- عكلي حتى توافيه المنية ومن ثمة دفنه

1- عبد القادر علولة "مسرحية الأجواد" من مسرحيات علولة، م س، ص 79، 80.

2- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة - الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري، تر: جمال بن العربي، م ن، ص 245-246.

واستخراج هيكله العظمي، حيث قلص السارد في الزمن ولخص أحداثا لا تخدم الفعل الذي يصب في فكرة التضحية، حيث أراد من ذلك ترك المتلقي يعيش الفعل في ذهنه، لأن السرد يضفي جوا من الغموض والأسرار المجهولة تدفع إلى إثارته وتشويقه وضرورة البحث عن حل ونهاية كل حسب فهمه وثقافته ودرجة استيعابه.

وخلاصة القول، أن تأثير السرد على أحد الأسس الرئيسية في البناء الدرامي للمسرحية وهو الفعل كان تأثيرا إما بالسلب أو الإيجاب، وهذا يعني أن بصمته قد تجلت في نصوص علولة المسرحية، ومنها مسرحية الأجواد، التي طغى عليها أسلوب السرد الذي أراد به الكاتب أن يعمل على سيره الحسن في لوحات ثلاثة مختلفة الأحداث، وبالتالي تكسير وحد ته التي دعا إليها أرسطو [1]، أي بداية فعل، وسطه ونهايته، إلا أننا وجدنا فعلا يتجزأ إلى ثلاثة أفعال، الأول يسير مع اللوحة الأولى عبر من خلال شخصية الربوحي الذي أراد مواجهة البلدية، والثاني في اللوحة الثانية يسير مع شخصية منور الذي ناضل من أجل تحقيق وصية صديقه (عكلي أمزغان)، ثم اللوحة الأخيرة التي التصق وسار فعلها مع شخصية جلول الفهايمي، الذي أراد تغيير حال المستشفى من الحسن إلى الأحسن، لكنه عجز عن ذلك، وفي الأخير وفي سرد مطول يحكي معاناة المسكينة عاملة مصنع الأحذية التي أصبحت عديمة زاحفة لا تستطيع الوقوف ولا العودة إلى العمل.

هذه الأحداث جاءت غير مترابطة، وهذا هو مغزى وحدة الفعل، فإذا حذفنا لوحة من اللوحات لا يتأثر سير الفعل العام، لأن "الفعل الدرامي ليس قصة في ذاتها، وإنما هو بدء المسرحية عند نقطة تفجر الصراع]...[الحدث في العمل الفني لا يحتمل إلا نهاية واحدة لتحكم المنطق الفني فيه،

1- ينظر، أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، م س، ص 101.

ووجود عنصر السببية، فلا توجد نهايتان لعمل فني واحد..." [1]، إذ لا بد للفعل أن يحمل بطلا واحدا يثير الاهتمام، وفعل موقف واحد ترتبط أجزاؤه ببعض وتؤلف كلا متجانسا حتى النهاية، وأن لا يشتمل الفعل أيضا إلا على حكاية واحدة رئيسية.

الملاحظ أيضا أن الفعل في مسرحية الأجواد لم يراع الشخصية البطلة في لوحاته المسرحية، وهذا ما ينادي إليه المسرح الملحمي في إلغاء الفردانية والبطولة، بل تعمل الشخصية ضمن الفعل في الجماعة لتجسيد فكره الإيديولوجي والثورة على الدراما الأرسطية، وكما سلف الذكر فإن كل لوحة تعنى بشخصية معينة (ربوحي الحداد، عكلي ومنور وجلول الفهايمي)، فهي لا تجسد الفعل "من خلال السلوك والعلاقات مع الآخرين، وإنما لمتابعة تكرار سرد تلك الهموم والمشاكل دون الإفادة من أي موقف درامي لتجسيدها"[2].

يمكن الخروج بخلاصة من كل ما تقدم حول تأثير السرد في الفعل الدرامي الذي تختلف ميزته حسب تعريفه " to do" من خلال ستيوارت كريفش [*] الذي يرى أنه أساس الدراما بل هو الدراما في حد ذاتها، لأنه يختلف عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والقصة والملحمة.

وفي الأخير لا يجب إنكار أن دور السرد وتأثيره في المسرحيات وبنيتها الدرامية، لأن المسرح في البداية -عند اليونان- كان يعتمد وبدرجة كبيرة على أسلوب السرد في تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات وتقديم الشخصيات ، لكن التسليم بضرورته في العملية المسرحية تعد اعتباطية، كونه يضفي سمة الروائية على الفعل وبذلك يكسر وحدته التي تعد روح المسرحية والدراما ككل ، أراد

1- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، المكتبة العامة-الإسكندرية، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط2، 1987، ص99.
2- د. نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص30.
* ستيوارت كريفش مؤلف كتاب " صناعة المسرحية" تحدث بإسهاب عن الفعل الدرامي، ودوره الفعال في بناء المسرحية مع وجوب الحفاظ على وحدته، لأن وحدته من قداسة بنية الدراما.

علولة تكسير وحدة الفعل حسب الاتجاه البريختي إلى تجسيد التغريب المؤسس للمسرح الملحمي، وإحياء التاريخ وإعادة بداية الدراما إلى نقطة البداية، إذ أراد تسليط الضوء على الفنية المراد بها معالجة فكرة الأخلاق على حساب الجمالية التي تنتهي بالتطهير في العواطف السلبية، وكأنه يريد للفعل أن يستمر في عقل المتلقي رغم انتهاء المسرحية، ويسير معه في واقعه حتى يستطيع نقده وتغييره، إنه يدعونا إلى الاندماج العقلي لا الوجداني.

5 - الشخصيات في المسرح الملحمي - مسرحية "الجثة المطوقة" لكاتب ياسين بين الدرامية والرمزية الملحمية.

يمكن اعتبار مسرح بريخت مسرحا سياسيا بالدرجة الأولى، يدعو إلى التفكير والنضال من أجل تغيير الأوضاع السائدة في المجتمعات الرأسمالية، ويهدف إلى قيام مسرح يتماشى مع العصر الحديث المبني على الأسس العلمية المنهجية.

يدعو بريخت الإنسان أن يكون طيبا وأن يحيا في عالم يسوده الرخاء والنظر نظرة جديدة إلى البطل، ورأى أن البطل ليس الذي يحاول أن يلمع ويسمو عندما يقوم بأعمال خارقة، بل إن البطل في رأيه هو ذلك الذي يوحي إليه حبه للناس، وينظر بمنظار جديد للعلاقات الاجتماعية.

و"المسرح حسب رأي بريخت يجب أن يكون أداة ثورية تسهم في عملية التحول الاجتماعي لصالح الطبقات المقهورة، وعلى هذا النحو تختلف وظيفة المسرح الملحمي عن المسرح الدرامي، ومن ثم لابد أن يتغير الشكل"[1].

1- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، م س، ص 169ـ 170.

إن ما ميز الشخصيات الدرامية في مسرحية كاتب ياسين هو اعتماده على الأسطورة والرمز، والأفكار الفلسفية في أعماله المسرحية، كان اهتمامه الوحيد قائما على المقاومة والنضال ضد السياس ة الاستعمارية، من أجل نصرة المضطهدين والمستضعفين، لتحقيق الوعي السياسي وبالتالي الحصول على الحرية، كما يخاطب الطبقات المحرومة من الشعب لاحتضان الثورة والإيمان بها.

استطاع المؤلف في مسرحية الجثة المطوقة توطيد العلاقة بين العناصر البنائية وحياكة الشخصيات الدرامية والشكل الفني للمسرحية ، وهذا بتوظيف أسلوبه الرمزي أين تتجلى ملامح الشخصيات في الحوارات الدرامية للمسرحية، فبها تتضح الفكرة، وتساعد في الوصول إلى الهدف الأعلى، وذلك عن طريق الحوار الجاري في جدلية فلسفية وسياسية مشفرة تحتاج تفكيكا وتحليلا ومن ثمة إعاد تركيبها للتضح الكودات، وصولا لربط الواقع بالدراما.

أما فيما يخص الأسطورة عند ياسين نلتمسها في شخصية لخضر عندما يموت ويعيده إلى الحياة في أعماله الأخرى، ويبني لها حياة خاصة ترمز إلى ذاته كما في هذه المسرحية وهنا يقع أسلوبه الرمزي في بناء الشخصية الدرامية، فياسين يحمل في نفسه الثأر والمقاومة والانتقام جراء أعمال الثامن مايو 1945، وأضفى على كل ذلك شخصية لخضر في الجثة المطوقة، البطل الرمزي المقتول برصاص الغدر والخيانة.

تبدأ مسرحية الجثة المطوقة بمشهد الجثث المتراكمة، أين عاشت شخصية لخضر الحامل لهموم ياسين، مآسي العذاب والمحن من ويلات الاستعمار، ويكون بينها لخضر يصارع الموت، ويتحدث

بصوت فيه نوع من البشاعة للموقف، حيث يقول : "... ليس الموت إلا لعبة" [1] في أيديهم، كما يحصل هذا في كل ولاية أو دولة عربية وهذا بناءا على قوله "... هو شارع الجزائر، او قسنطينة أو سطيف أو قالمة، أو تونس، أو الدار البيضاء..." [2]، يبين لنا لخضر أن ما حدث في الجزائر هو (توسعة) ما يحصل في دول الجوار كتونس، والمغرب الأقصى، وهذا من أجل توحيد الدول العربية ضد الاستدمار، كما أن ياسين لم ينسى المرأة التي أحب والأم التي ربته وأنجبته والوطن الذي ولد فيه وترعرع، وكل هذا يرمز له بشخصية واحدة في جل مسرحياته وهي الشخصية المستمرة التي يقول عنها احد الدارسين أنها: "ابنة عم ياسين زوليخة هي حب مرحلة الشباب الذي تعذر الوصول إليه، وهذا التعذر هو ما أوحى إليه نجمة، الشخصية الرمز في كل أعماله الفنية" [3]. أما في مسرحية الجثة المطوقة يقول لخضر: ".... هنا شارع نجمتي، هي الشريان الوحيد الذي لأجله أريد الحياة..."[4].

كما ارتكز كاتب ياسين على الجدل القائم بين فكرتي الهذيان والخيانة، وهما عاملان لعب عليهما المؤلف لتصوير شخصية المرأة صاحبة المزاج المتقلب التي تحب وتكره وتبكي وتقاطع في نفس الوقت، وهذا ما نجده في مسرحية الجثة المطوقة ليعبر بها عن الثورة، أي هي عمل ممتلئ بالرموز الفنية، منها شخصية لخضر الرمز الذي ترك نجمة من أجل الوطن، واهتم بنجمة التي ترمز إلى الجزائر، الأم التي تحضن أبناءها وطنيين كانوا مثل شخصية لخضر وحسن ومصطفى، أم خونة مثل شخصية الطاهر الحركي الغادر والوفي للعدو.

1- Kateb Yacine : le cercle des repères les ancêtres doublent la férocité, édition du seuil 1959, Paris, (le cadavre encercle), p16. (كل الحوارات المترجمة منقولة عن، عيسى رأس الماء، أطروحة دكتوراه، ص ص279-289.)

2 - Kateb Yacine: Le cercle de représailles Op cit. p 15.

3 -Mohamed Kali: Théâtre Algérien la fin d'un mal entendu, édition ministère de la culture 2005 Alger p.p 43,44.

4- Kateb Yacine: Le cercle de représailles (le cadavre encercle), p16.

استعمل كاتب ياسين الرموز المتكررة التي كأسلوب لبناء شخصياته الدرامية، حتى تعبر عن صدق ما يجول في خواطر الجزائريين، وما هذا إلا دليل على الوعي السياسي الذي يتحلى به المؤلف، لأنه مؤمن بحرية التفكير، كما يمكن تصنيف كاتب ياسين في صف المبدعين الذين اهتموا بموضوعات اجتماعية، سياسية، وثقافية التي أسقطها على شخصياته الدرامية بكل رمزية ودقة، لأنه يملك ناصية القول في الفن والفلسفة، ويجيد بناء الدراما في طروحاته الفنية، وكذا تمرده على كل السلطات وحتى السياسات، وهو بذلك مخالف لجل الذين كتبوا المسرح وطريقته تختلف عن طريقتهم من حيث المضامين والاتجاهات التي تضمنها بعض أعماله المسرحية، أي أنه لم يعتنق الأفكار الجاهزة، حتى أن الأوروبيين اتخذوا روايته "نجمة" منهاجا للتعليم في مدارسهم، وذلك لبراعته في الأسلوب الفني ، "... إن الحاصل المشترك لأجل كتابات ياسين متكون من ما أسماه تقنية الموزاييك، وهي اللوحات المتشابكة المتداخلة، البعيدة القريبة، الصلة فيما بينها، والتي لا يخلع عليها هذا الوصف النوعي إلا تشابكا وتداخلها وقربها وبعدها عن بعضها البعض"[1].

والحوار في المسرح غير الحديث العادي الذي يدور بين طرفين، لأن الانتقاء والتركيز هما أساس بنائه للتعبير المركز عن الشخصيات بأبعادها الثلاثة، فالمؤلف المسرحي ينتقي العبارات التي تتحاور بها الشخصيات، وعلى الكاتب أن يترك الحرية للموقف حتى تدور فيه الشخصيات برحابة وصولا إلى التشويق، فهي تتولى تكييف سلوكياته وتصرفاته، وهذا ما نجده في مسرح ياسين شخصياته تتقمص ذاته وفترات من حياته، لجعل له دورا في مسرحه من وراء شخصياته، فالشعور الذي يشتمل على والإدراك والإحساس ليس حالة يعيشها كل فرد على حدا، بل هي موجودة في ال ضمير الجمعي لشعب من الشعوب، وهكذا كانت المناجاة الذاتية للنفس هي خطاب لازم الدراما التقليدية يستخدمها

1- خلفة بن عيسى، الرواية والرواية السينمائية، استجواب مع مجموعة من المبدعين، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988، ص36.

الكتاب لربط العلاقة مع المتلقي في أسلوب رمزي يضعون ذواته داخل شخصيات يحادثون فيها الآخرين بضمير الغائب وأفكار فلسفية حتى تلفت الانتباه وتجمع العواطف والعقول معا كصورة متميزة تكشف لنا عن ماهية المسرحية.

هذا ما يميز مسرح ياسين في المهارة في إنتاج الأفكار الدرامية وأسلوب بناء الشخصيات واستخلاص خصائصها الدرامية وانتقاء الحوارات عبر رموز وكودات، لتعطي موضوعية أكثر لنص ه المسرحي وتوضح علاقة الشخصيات ودورها في توصيل ال فكرة، فكرة الدفاع عن الجزائر الأم، فكل مواطن أفنى حياته من أجلها ودافع عن شرفها تحتضنه وترعاه، أما من أدار ظهره لها واستغنى عنها سيعاقبه الزمن شر عقاب، وهذا ما جاء على لسان مصطفى: "... ليس لديها أي قريب (يلتفت نحو نجمة ليقول لها) أنت تعرفين لخضر أكثر منا، يجب أن تنتظري]...[إذا لخضر من أهل الجزائر، لأنه من المحاربين والمجاهدين في سبيل الله من أجل العيش في سلام وحرية"[1].

يبرز ياسين في حوار بين الشخصيات الدرامية تحليل سياسة الاستعمار التي أثرت في نفوس البعض ليصبحوا عملاء وخونة لوطنهم من أجل تحقيق أهداف تتعارض مع الفكرة الرئيسية، حتى يوضح للمتلقي طبيعة كل شخصية بكل أبعادها والجانب الذي اختارته، بهدف تكوين الأزمات وتطوير الصراع، متمثلة في شخصية الطاهر، الذي ينعت لخضر بالمجنون المتمرد.

"الطاهر: لا تترك نجمة عائلتها من أجل مجنون كلخضر....]......[........

1- Yacine: Le cercle de représailles, op cit. p19.

الطاهر: (يقول كذلك): لقد أضعت جهدا كبيرا... للبحث عن إنسان ملعون... الذي لم أتمكن من معرفة ما يجول في خاطره"[1].

يكشف لنا ياسين عن طريق اختياره للشخصيات المستوحاة من تاريخ الأجداد، أن أمثال الطاهر هم من باعوا وطنهم دراهم معدودات وأن عبرتهم بخواتيمهم، ولن ترضى عنك أم إذا رفضتها وكنت عاقا بها هذا ما جاء على لسان مصطفى.

"مصطفى: كنتم معجبين بقوتهم الهائلة... لم يكن للثورة في عيونكم أي معنى، لقد شاركتم في الخيانة، وستكونون آخر الضالين الغالطين"[2].

كما يبرز أهمية العمل السياسي دون الخنوع للمستدمر وأن الشخصية الوطنية لا تكون عميلة للعدو من أجل الدفاع عن الوطن، أما ما يريد إيصاله الكاتب للمتلقي أن الحرية تؤخذ ولا تعطى، فالحديد بالحديد يفلح والاستقلال لن يتأتى إلا بالتضحيات بالنفس والنفيس، كما يلفت الانتباه أن كاتب ياسين قد أحسن في أسلوب بنائه لشخصية الطاهر الخائنة، فالعقم الذي يعيشه قد أثر في نفسه ونزع منه عاطفة الأبوة، أي نمو الشخصية يبدأ من أبعادها للوصول إلى مواقفها وأفعالها التي تكون مبررة وفق السببية المنطقية.

حسن: "... لماذا تستحضر عقمك هنا وعجزك"[3].

وهذا يظهر في تحطيم المعنويات والإرادة والعزيمة للشعب، بذكر فشل محاولات الأسلاف وإقناعهم بأن الثورة لن تجدي نفعا.

1- Yacine: Le cercle de représailles, op cite. p p19-20.

2- Ibid. p21.

3- Ibid. p19.

"الطاهر: في هذا البلد التعيس يسيل الدم فيه كل عشر سنوات، شاهدت الكثير يسعون كسعيكم هذا إلى الهزيمة... ستنهار منازلنا بفعل طلقات المدافع... ثم يضربونكم ويهينونكم ويفرقون جمعكم، ويجبرونكم على العمل القاسي"[1].

يبرز ياسين بأسلوبه الرمزي أن شخصية الطاهر تعاني من الإحباط النفسي نتيجة سياسة فرنسا الفكرية، التي أثرت في نفوس ضعاف الشخصية والروح الوطنية لنقص الإيمان وقلة التفكير ، لعدم استعمال العقل لهذه الظروف القاسية والاستسلام لليأس، كما وظف شخصية لخضر وحملها مسؤولية دعم الثورة، ورفع المعنويات للشعب ودفعهم للتغيير.

لخضر: جميعنا في هذا الوطن غير محتملين بالنسبة للأجانب... يمكن لأي غاز أن يطعننا لأكثر من مرة... لا يجب أن تستدعي كل الذين في المنفى، لنحرر أرضنا المغتصبة"[2].

كما وظف المؤلف ذاتيته عبر شخصية لخضر كشخصية درامية تنوب عنه للتحدث باسمه، وتنير عقول الشعب بالتفكير وكأنه يقول: أيها المتلقي أنا كاتب ياسين أخاطبكم الجزائر هي قضيتهم والقضاء على الاستعمار الغاشم وعملائه هو أساس حياتكم، اسمعوني: لخضر: "... نحن نعلم لغته لأيتامنا من دون احتجاج على ذلك..." [3]، وهذا للقضاء على الدين واللغة، وبالتالي تحقيق مبتغاهم، وهو جعل الجزائر فرنسية.

1- Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit, p 21-22.

2 -Ibid. p 29.

3- Ibid.p 29.

كشف الكاتب عن الشخصيات المتشبعة بأفكار العدو الخائنين لمبادئ الشرف، الانتهازيين الجبناء، وفي المقابل يضخم من أبناء الوطن الشرفاء في فكرة الالتزام بالروح الوطنية للقضاء على الاستدمار.

حسن: ألم ترى لخضر؟

البائع: هو من بلدنا، كثير من الرجال يستدعون هكذا...

مصطفى: أنت لا تعرف رجالنا إذا، أنت دائما في الشارع ولا تعرفهم.

البائع: أنا لا أعرف إلا عملي وأبنائي.

مصطفى: ما ذا تفعل في هذا الشارع، ألم تتحدث إلى أي شخص؟

البائع: آه إخواني أنا لا أمارس السياسة، وليس لي صلة بالموضوع.

مصطفى: أنت تثق في رجال الشرطة، ماذا تعطيهم مقابل أن تربح حياتك.

البائع: إخواني! لي سبعة أولاد وأعمل ذلك حتى لا يجوعوا وتشتد سواعدهم لتحرير البلد من الاحتلال.

مصطفى:... ربما هذا (دليلا) وسيلة للخروج من الشقاء؟[1]

يظهر ياسين في هذا النص بتوظيف شخصية مارغريت، الفتاة الفرنسية التي أسعفت لخضر وأخذته إلى منزلها بسيارتها، وهي ابنة ضابط في الجيش الفرنسي.

1-Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit, p 32,33.

مارغريت: إذا كنت تريد الذهاب إلى المستشفى سأستدعي أبي... إنه ضابط برتبة عالية [1]،

حتى أنها استقبلت في بيتها حسن ومصطفى ونجمة، ومن خلال الحوار الذي دار بينهم، أصبحت على دراية بأنهم ضد الاحتلال الفرنسي ويخططون للثورة، وتكشف ذلك من خلال ما يلي:

"مصطفى: إنهم مرتزقة لم يكونوا أقوياء منا، يعتمدون سياسة تشريد الشعب، وترهيبه...

مارغريت: إنه في مكتبه، باستطاعته أن يسمعك.

مصطفى: من؟

مارغريت: أبي[2]".

شخصية مارغريت رمز يبرز لنا، أن هناك فرنسيين ضد الاستعمار، وهي بذلك توحي بالتعاطف الإنساني بين الشعوب والأمم، وهذا يرمز أيضا لإيمانها بالقضية الجزائرية وفكرة الحرية والانعتاق من الاستدمار الفرنسي رغم أن أباها ينتمي إلى الجيش الفرنسي، وهي تناصر الثورة الجزائرية لأن سياسة القمع والإبادة التي انتهجها الاستدمار ضد الجزائريين تزيد من صلابتهم وتولد لديهم الحماس للثورة، أما الفرنسيين فتضعف إرادتهم وحماسهم لبشاعتها وإجرامها، كالاغتيال بالجملة للشعب المضطهد.

يصور لنا ياسين مشهدا دراميا يدور في المقهى، حيث يظهر الكاتب شخصية "الطاهر" زوج والدة لخضر يسهر إلى وقت متأخر من الليل، في فعل يظهر لامبالاة الشخصية، يمضي وقته في لعب

1- Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit, p 35.
2-Ibid. p 40.

الورق وحياة ماجنة يتزعمها الخمر والميسر ، وهنا يخلق ياسين "وضعية ثانوية أخرى لتضاف إلى سلسلة الوضعيات المتطاردة دراميا"[1]، ليصور موقف الطاهر من الثورة ومن لخضر.

وليبرز المؤلف الوعي الذي لابد أن يكون في أوساط الشعب الجزائري، كان لا بد أن يظهر في أسلوبهما يجعله واعيا بالأفكار المتشعبة في ثنايا النص والتي يغذيها بتلك الشخصيات على بساطتها ، ولكنها بالوعي نفسه السياسي و الاجتماعي للثورة ضد الاستدمار، "حيث يتجمع القرويون والفلاحون بالمقهى لمعرف الأخبار اليومية وما يتسبب فيه العدو في حق الشعب والقادة، وحينها يظهر المحامي منزويا في طاولة يقرأ الجريدة اليومية، وبعد لحظات يصرخ قائلا: "لقد حكموا على رئيس الحزب بعشرين سنة مع الأعمال الشّاقة" [2]، فهو لا يريد أن يكون كلبا أليفا يلهث وراء بقايا ما يخلفه له سيده لإيمانه بحرية التفكير عند المبدع، وهذا ما يتضح من خلال الحوار السردي لمعرفة الجديد عن أعمال العدو وسياسته المتبعة في حق الشعب، وفي زاوية المقهى كان محامي يقرأ الجريدة:

"المحامي:... حكموا على رئيس الحزب بالسجن عشرون سنة... القانون والاستعمار هما من قضى عليه"[3].

وبعد أن حصل هذا يطلب مصطفى من لخضر إعلان الخطاب جهارة وتوعية الشعب، وما إن أرادوا البدء، حتى طرد لخضر الطاهر من المقهى، لمعرفته بطبيعته وموقفه اتجاه قضية الثورة، وعلى خيانته للشرف الوطني، في الحوار التالي:

"المحامي:... لقد نفوا الحكم بسهولة تامة.

1- رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، إشراف د. مسعود أحمد، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، 2008، ص284.

2- Kateb Yacine, Le cercle de représailles op cit. p42.

3- Ibid. p 42.

لخضر: لقد حصل ذلك دون دفاع أو معارضة.

فلاح: ليس هناك أمل إذا[1]".

يبرز ياسين أن هذه الشخصية شجاعة في إبداء رأيها واستظهار التسلط الاستعماري وبشاعته وأما عن إجهار الخطاب يقول مصطفى:

"مصطفى: يجب أن نجهر بالخطاب حتى لا يفاجئونا بالتوقيف، زنزانتهم ليست لنا، يجب أن نخترق سجونهم، وذلك برسم خريطة التحرير التي تضم تصفية اللصوص الواقفين ضد غايتنا..."[2].

وفي هذه الأثناء تثار حماسة لخضر ورفاقه، فيعزمون على عقد اجتماع لتنظيم صفوفهم والتخطيط لعملية فدائية ضد الاحتلال، وهنا يطلب لخضر من الطاهر أن يخرج من القاعة لأنه يشك في وطنيته، ولم يبدأ الاجتماع حتى غادر الطاهر المقهى، وما هي إلاّ لحظات حتى اقتحمت السلطات العسكرية الفرنسية مقر الاجتماع.

ولم ينته مصطفى من كلامه حتى اقتحمت الشرطة مقر الاجتماع، فاعتقلت كل من لخضر، مصطفى وحسن، بحجة التخطيط والتدبير للعمليات الفدائية، وهذا يحصل كله بواسطة الخونة، مثل شخصية الطاهر الساقطة في شباك العدو وسياسته المستعملة في مجال الجوسسة.

ومع كل هذا تعاملهم الشرطة باستهزاء شديد، حيث نجحت في إقناع الطاهر لخدمتها، والقبض على لخضر وأصدقائه:

"لخضر: أصبح للكلمة وزن وصدى ثقيل أقوى من أي سلاح[1].

---

1 - Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit, p 43.

2- Ibid. p 45.

يتعرض لخضر في السجن لأبشع أنواع التعذيب والإذلال من طرف العدو، ولكن الروح الوطنية، والمبادئ الثورية تكسبه قوة وبأسا ، وجاء في كلام الشرطي الدال على مدى همجية الاستعمار الفرنسي واستبداده للشعوب.

رئيس الشرطة: تلاشت كل قواه العقلية والجسدية... سيصرخ كشخص مهلوس، وعندما يعود إلى أمه وأصدقائه سيفهمون"[2].

يترك أسلوب ياسين لجمهوره المتلقي الحرية في النقد لشخصياته وبنائها الدرامي، الكشف بنفسه عن الحقيقة المرة التي عاشها الشعب أثناء الاحتلال، وما هذه إلا فترة من تاريخ الاستدمار يظهرها ياسين في مسرحية الجثة المطوقة، فالمؤلف هنا ينطلق من فكرة إ يديولوجية يريد تمريرها من خلال الرموز الموجودة في ثنايا الشخصيات عن طريق الحوار من أجل التأثير النفسي في عقل وعاطفة المتلقي.

يبدو أن القدر كتب على ياسين أن يعيش حياته بعيدا عن نجمة الرمز، فبعد أن رمت الشرطة لخضر خارج السجن وهذا ليأسهم منه، التقت به مارغريت الفرنسية، ثم تكلم لخضر عن نجمة فقال:

"لخضر: "تأخرت، تأخرت كثيرا على كشف معقل الضحايا، لا أستطيع أن أحبها أبدا، ولكن سأنم عليها دائما.

نجمة: تعالي مارغريت، هيا لنذهب من هنا.

لخضر: عفوا يا أختي، إلى أين أنت ذاهبة؟

1- Kateb Yacine, Le cercle de représailles op cit. p 49.

2-Ibid p 52.

نجمة: إنه مجنون، لا أريد أن أراه.

لخضر: اذهبي أيتها المرأة المسكينة لك كامل الوقت للبكاء، لا يشكل الزوج والابن بالنسبة لك إلا صورة واحدة، قد ماتا الواحد تلوى الآخر... ستلازمك سوداوية العدو، وتطارد بسمتك"[1].

ويرمز ياسين بهذا الحوار إلى البعد النفسي الذي يكتنف الشخص الذي يعيش بعيدا عن الأم، هذه الأم التي لا تفرح أبدا، فكلما اقتربت من أولادها جاء العدو ليفقدها سعادتها، لتعيش في سوداوية وعتمة.

كما أحسن كذلك ياسين تصوير شخصية الطاهر في عمله هذا، وبأسلوب رمزي، "أعطى من خلاله نموذجا حقيقيا لأولئك الخادعين (الحركة)، من القادة الثوريين في عمل ياسين، رئيس حزب الشعب الذي قتلته فرنسا في معتقله بعد الحكم عليه بالسجن والأشغال الشاقة" [2]، وأما الطاهر فقد أقنعته الشرطة الفرنسية باغتيال لخضر وغدر ه بطعنة خادعة، وهذا يرمز إلى تفكيك الشعب وتشتيته لمصالح فرنسا حتى تبقى وتتجذر، والطاهر أمثاله كثيرون ساهموا في بسط فرنسا نفوذها، ورموز ياسين كثيرة ومتعددة في هذه المسرحية، فمن خلال الحوار الآتي، نلاحظ أن هناك استمرارية ثورية يحمل مشعلها الأبناء:

المرأة: قل لي فقط إذا كان لخضر قد مات...

لخضر: لا يمكنني أبدا أن أطمئنك، أنا آخر الفلاحين أنا ، هذا الخنجر الذي سيعوضني[3].

1 -Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit, p p. 53, 54, 57.

2- رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، م س، ص351.

3- Kateb Yacine, Le cercle de représailles op cit. p 57.

يرمز ياسين من خلال الحوار إلى الاستمرارية في حمل السلاح والذوذ عن الوطن با لمقاومة والانتقام له ولأمثاله، وبهذا إن مات لخضر فستلد الجزائر ألف لخضر، أبناء يحملون المشعل وراءه ويذكرون الشهداء وما جادوا به من شجاعة وبطولة للأجل الهدف الأسمى وهو الحرية التي ينعمون بها.

وتمضي أحداث المسرحية، تتخللها بعض الأسئلة عن مصير مصطفى وحسن الذين كانا معهما لخضر في السجن، وهنا تلتقي نجمة بمارغريت فتريد أن تبعدها عن طريق لخضر الذي بدى لهما:

نجمة : "تعالي مارغريت، هيّ لنذهب من هنا.

لخضر: (وهو ناكر لنجمة) عفوا يا أختي، إلى أين أنت ذاهبة؟

نجمة : إنه مجنون، لا أريد أن أراه"[1]

ثم يظهر الطاهر يتمايل يمينا وشمالا من شدة سكره، وبعد أخد وعطاء وسجال وجدال في الكلام مع لخضر، يطعنه بخنجر كان يخفيه تحت معطفه، فيسقط لخضر متأثرا بالطعنة الغادرة.

يظهر رجل بقربه يقول له بإشفاق:

الرجل :"يا لتعاسته، مسكين، ذهب ضحية.

لخضر: إيه، أيها الرجل،أنت تبكي ! لأن الثورة قد أحبطت ؟ لا تبكي !"[2]

1- Kateb Yacine, Le cercle de représailles op cit. p 54

2- Ibid. p 55

وبعد ذلك يأتي مصطفى وحسن يريدان مساعدة لخضر ولكنه يأبى، تعم لخضر مرحلة هذيان، وهلوسة، وتسمع أصوات عالية لمجموعة من الفلاحين والقرويين "يا مجاهدي حزب الشعب، لا تبرحوا مخابئكم، لا تزال ساعة القتال بعيدة، يا مجاهدي حزب الشعب !"[1]

"لقد صدق ياسين حينما قال أن خلف كل حشرجة شهيد تنبعث صرخة طفل سينعم بالحرية، وها هو لخضر يخلّف وراءه "علي" الطفل الرجل الذي حمل مشعل أبيه الشهيد البطل الذي ذهب ضحية غدر زوج أمه العميل "الطاهر" حث أراد القضاء على عصاب التمرد والثورة، إلا أنه عبثا كان يحاول، لأن الثورة ستولد من جديد ومن رحم نجمة ومثيلاتها من نساء الجزائر العظيمة ، فصور ياسين شخصية في آخر المسرحية ليرمز بها إلى الاستمرارية"[2].

"نجمة: انزل من هناك... هيا انزل وناولني الخنجر!

علي: إنه خنجر أبي، وبالتالي هو خنجري.

نجمة: وجيوبك المليئة بالبرتقال المر ارميها، ألم أقل لك أنها مسمومة؟...."[3]

في آخر المشهد يرفض علي النزول من الشجرة (رمز الجزائر)، ومع ذلك يرمي البرتقال (رمز الثورة) في صالة العرض (رمز الشعب)، وهذا رمز واضح ودلالة موحية إلى انتقال أفكار لخضر الثورية إلى أبناء الوطن الواحد، وكأنه رمى الثورة إلى الشعب ليحتضنها ، ثم ينتهي المشهد بأن الثورة مستمرة ووقت ختامها لن ينتهي بانتهاء المسرحية و لم يحن بعد، "يا مجاهدي حزب الشعب ! لا تغادروا

1- Ibid. p 58

2- رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، م س، ص288.

3- Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit p 66.

مخابئكم"[1]، وهي نهاية لبداية يوم مشرق، فمسرحية الجثة المطوقة تحمل أفكارا أظهرها ياسين بتوظيفه أسلوبه الرمزي في بناء شخصياته الدرامية، فجاءت عبارة عن كودات تهدف إلى "تنوير الرأي العام والدعاية إلى العصيان، والكفاح ضد العنصرية والاحتلال، ويعتبر ياسين كاتب من الأدباء الثوار الذين خلفوا بفنهم رصيدا حافلا بالثورة والبطولة، إنه ينهي مسرحية الجثة المطوقة بخطاب الساسة الكبار، والمحنكين في ميدان الثورة والتخطيط، إنها رسالة لا غبار عليها تنذر بالاستمرار المتعاقب الذي تؤمن به أجيال الجزائر"[2]، إذا المسرحية عمل ثوري يدعوا إلى الوحدة الوطنية والمقامة من أجل الحرية.

إن الشخصية الدرامية في مسرحية الجثة المطوقة ما هي إلا محاكاة للظروف والمعطيات الاجتماعية والسياسية والثقافية لأجل تصوير شخصية دراماتيكية تحمل جملة التناقضات التي تكاد ألا تجد لها حلا في الحياة العامة، من خلال الحقائق المصورة، ومستوى الحوار القائم بين الشخصيات لأن هذه الأخيرة ليست شيئا متجمدا وإنما شيء متحرك يسعى إلى الاستمرار في العرض، أي إنه تكيف الأساليب التعبيرية مع الخصائص البنائية للشخصية الدرامية، لتحصيل الوعي الاجتماعي الثقافي، الذي أراده ياسين عن طريق رموز تستهدف التواصل المباشر مع الجمهور المتلقي، وهذا بجعل الشخصية تقوم بتصوير الفعل في أحسن صورة فنية وتبين الوضعية الأساسية في المسرحية، والكشف عن الصراع الحقيقي الفكري في تفاصيل الموضوع والحكاية الدرامية.

1- Ibid. p 66.

2- د. عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص356.

- طبيعة الشخصيات:

رسم المؤلف شخصية الطاهر وصورها فيزيولوجيا على أنها عجوز ، عقيم، أما البعد الاجتماعي فمتزوج بأم لخضر (نجمة) أي أن له ربيب مع زوجته ، وهو مسبل لخدمة العدو ويعتبر عميلا لفرنسا أما نفسيا ملؤه الغدر والخيانة، حاملا لكل الصفات الدنيئة كما يظهر ذلك من خلال الحوارات التالية:

الطاهر:... فهو ابني قبل كل شيء؟

حسن: إنه ابن أمه... فأنت عقيم وعاجز، إنك مجرد عجوز غادر ويعسوب وخائن"

أما شخصية لخضر الذي هو ابن زوجة الطاهر وعاش حياة قاسية لأن زوج أمه يكرهه لأن لخضر عكسه تماما، فهو لم يكترث له وإنما تفرغ للدفاع عن وطنه، لأن شاب محارب يتمتع بالروح الوطنية حتى انه مستعد للتضحية من أجل أن يعيش الجيل القادم في حرية واستقلال، فقد وصل درجة الموت وهو ينادي بالثورة ويواصل رفضه للاستعمار قال في أحد حواراته:

لخضر:... هنا نجمة، نجمتي هي الشريان الوحيد الذي يشد روحي" [1] ونجمة يقصد بها الوطن الغالي الجزائر، الأم التي كانت تحتاج إلى العيش في سلام والعزة والكرامة لشعبها.

كما صور ياسين شخصية حسن ومصطفى صديقا لخضر إذا هما من سنه، محاربان ومجاهدان ومضحيان بنفسيهما من أجل الوطن ومن المخلصين له والمناضلين للعمليات الفدائية، يكتسبان الروح الوطنية مثلهما مثل لخضر، فالحرية عندهما غالية ثمنها الدم.

مصطفى: لقد ولدنا في هذا الشارع، ليس من حق الشرطة الفرنسية أن تخرجنا من ديارنا، حتى ولو كنا جثة هامدة...]..[...

1-Kateb Yacine: Le cercle de represailles, Op cit. p 16

مصطفى: يجب تنظيم قاعات عامة... لنجهر بالخطاب حتى لا نتفاجأ بالتوقيف، يجب أن نخترق سجونهم... أولئك الذين يرضيهم ويفرحهم القيد المسلط علينا" ،كما أن حسن كذلك قتل ضابط في الجيش الفرنسي وهو والد مارغريت التي أسعفت لخضر.

وعن الشخصية الباريسية مارغريت صورها ياسين في المسرحية فيزيولوجيا على أنها شابة عزبلأنها تعيش مع والدها، أما اجتماعيا تعتبر شخصية غنية ابنة ضابط في الجيش الفرنسي وتمتلك سيارة، وأما نفسيا فهي شخصية مؤمنة بالعدالة وروحها طيبة منافية للحقرة والظلم والاستبداد، حتى أن أباها قتل أمامها ولم تكترث لأنه كان متسلط وطاغي، كما أنها محبة للخير وإنقاذ الغير وذلك لإسعافها لخضر والاعتناء به ويظهر ذلك في:

مارغريت: كبحت فرامل سيارتي قرب جثتك...

مارغريت: إذا كنت ترغب في الذهاب إلى المستشفى سأقول لأبي أن يستدعي سيارة الإسعاف... إنه ضابط له رتبة عالية"[1].

فمن خلال ما تفعله مارغريت يرمز إلى فشل فرنسا في إقناع أبنائها بفكرة شرعية الإحتلال، فأسلوب ياسين بناء للشخصية الدرامية لاستلامها الشخصية الواقعية.

أما عن نجمة نجد اسمها في جل نصوص ياسين، يصورها في الجثة المطوقة على أنها حنونة ومحبة للخضر، وليس بوسعها فعل شيء سوى البكاء، حتى أنها قطعت ثوبها ووشاحها وهي تصرخ في الشارع من دون أن تشعر، كما أنها عاشت المعاناة والمحن وعذاب الروح والصبر على المآسي التي تصيب

1- Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit, p 19, 35.

عائلتها، فمن أجل مساعدة لخضر دخلت في بركة من الدم وسط الجثث المتراكمة تساعده على القيام وتسعفه، وكذلك تتصف بالغيرة لأنها أرادت أن تبعد الفتاة الفرنسية عن لخضر.

نجمة: تعالي مارغريت، هيا لنذهب من هنا[1].

من خلال تصرفات الشخصيات والرموز التي تؤول إليها يمكن معرفة الأحوال النفسية والاجتماعية والسياسية التي عاشها ياسين في تلك الفترة، لأنه من يبني الشخصيات ويقذف بها إلى الأمام، إلى الهدف الذي يريده عبر صراعات هو من يتحكم بها. فالشخصية على المسرح هي نموذج وقالب للإنسان في الواقع الحي، وعليها أن يستتشف المشاهد اليقظة من خلال الحالة التي تتحدث عنها، وعليه ألا يشعر المشاهد بالشفقة أو الخوف أو المشاعر والأحاسيس الفياضة لأن أحداثا كهذه لا تنفعه بشيء، لأنه -المشاهد- قد عاشها من قبل إما من خلال واقعة مؤلمة أو انكسار اجتماعي، وهنا ينبغي على الشخصية المسرحية أن تزوده بالمعارف التي يغير بها هذا الواقع، بسرد بطولات من التاريخ أو وصف حالة اجتماعية استطاعت أن تغير حياتها بفضل توعية من شخص آخر أو من المسرح نفسه، كما تبرز الشخصية دور هذا المشاهد في إمكانية المساهمة في هذا التغيير الاجتماعي[2].

إن شخصيات ياسين أسطورية ونابعة من الخرافة وهذا بتوظيفه النسر الأبيض والأسود في مسرحية "الأجداد يزدادون ضراوة" والتي تعتبر امتداد "للجثة المطوقة"، وجعل النسر شخصية تتكلم و ترمز إلى شخصية لخضر الذي عاش من جديد، وكذلك تمثل شخصية المرأة المتوحشة شخصية نجمة التي أحبها ياسين وخانته في عدم انتظارها له وتعجيلها بالزواج، يحيي ياسين شخصياته كل مرة في جل نصوصه الدرامية، كشخصية نجمة التي يرمز لها بالنجم الساطع المضيء على الكون، فشخصياته ليست

1- Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit, p 54.

2- ينظر، عدنان رشيد، مسرح برشت، دار النهضة العربية، بيروت 1988، ص240.

اعتباطية وإنما لها رمز فني، يميل ياسين كثيرا إلى الأسطورة لذلك يحيي لكل شخصياته ويصور لها مسارا آخرا جماليا وفكريا يبحث به عن الحرية والاستقلال الدائم والاستمرار في السيادة عن طريق الانتقام والمقاومة وحتى التضحية من أجل الجيل الصاعد، تعامل ياسين مع المسرح كوسيلة تدرس وتعالج القضايا السياسية والاجتماعية داخل الوطن وخارجه مما جعله يبدع أسلوبا خاصا به ارتجالي غني بالرموز الفنية والفكرية وجمالية في التعبير.

"شكلت الجثة المطوقة قمة الالتزام السياسي بقضايا المضطهدين وأبرزت ذلك التشبث القوي بالكفاح لتحرير الشعوب المستضعفة... كونه كاتبا ومثقفا مضطلعا بالتجربة المسرحية التي عكس من نافذتها، رؤى وأفكار... أثرت تأثيرا شديدا على المسار السياسي لتلك الفترة"[1] .

استعمل ياسين الحوار الجيد في البناء الدرامي للمسرحية، لأن شخصيات المسرحية تعتمد عليه في الكشف عن خصائصها، ويمضي بها في اتجاه انفجار الصراع، وكذلك الحوار وسيلة اتصال الشخصيات فيما بينها وما بين الجمهور ، كما "إن الشكل الجمالي هو شكل الوعي الذي سوف يلتقط على النحو الأكثر حسية، الاتجاهات الجوهرية للمحتوى، ويحققها في شيء هو الأثر الفني، الأغنى والأكثر تضمنا للدلالة من أي شيء آخر]...[وهذا لأنه يلتقط الواقع بوصفه أساسا للفن"[2].

1- د: عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، م س، ص416.
2- لوفافر هنري، في علم الجمال، تر: محمد عيتاني، دار المعجم العربي، بيروت، د ت، د ط، ص 98 – 101.

6 - الحوار والسرد في "مسرحية كل واحد وحكمه " لـولد عبد الرحمن كاكي.

يجد المؤلف -أحيانا- صعوبة في توصيل بعض الموضوعات إلى الجمهور عن طريق الحوار المباشر، خاصة مع المواضيع التاريخية أو الأسطورية، فيلجأ إلى أسلوب السرد كوسيلة لتخطي عقبات الشكل الدرامي، كالعودة بالزمن أو الوصف أو التعقيب وغيرها.

وبهذا السرد وقص أحداث غابرة وتقديم الشخصيات، يعرفنا المؤلف بكل جوانب موضوع المسرحية وحكايتها وحوادثها ومواقفها، فهل يستطيع تجسيد هذه الأفعال أمام المشاهد ليجعلها حاضرا ينبض بالحياة، بوصف النص قابلا للإخراج؟ أم أنه يلجأ للسرد لإخفاء عيوب النص فيقع في فخ الروائية؟

للإجابة على هذا السؤال، يجب أن نتبين الاختلاف بين طبيعة الحوار في المسرحية التي تستمد مضمونها من التراث وبين المسرحية التي تستمد مضمونها من واقع الحياة. وهنا سأحاول إبراز هذا الاختلاف من خلال تحليل الحوار في مسرحية ولد عبد الرحمن كاكي، الذي جعل من المسرح الملحمي اتجاها له، من خلال مدى تأثير السرد في الحوار في مسرحية "كل واحد وحكمه" لـ: كاكي المعتمدة على التراث الشعبي وعلى الأسطورة والخرافة.

اللغة في مسرحية كاكي المعتمدة على التراث الشعبي، والمقصود بها اللغة المنطوقة أي المسموعة التي تلقيها الشخصيات والمقسمة إلى:

-الحوار المجسد للفعل في الحدث.

-السرد الممهد للحدث، الملخص والمعقب بالنقد والتحليل[1] .

نستطيع أن نتبين من لغة الحوار في مسرحيات كاكي من خلال مسرحية كل واحد وحكمه، التي تحكي قصة "الجوهر بنت شط البحر"، التي جاءت ألفاظ وتعابير الحوار فيها منتمية إلى اللهجة العامية المتداولة بين الأوساط الشعبية، أن ألفاظها تتقارب مع الفصحى عند جميع شخصيات كاكي الموظفة في نصه.

وما يميز المسرحية هو أسلوب البخّار/الراوي عن باقي الشخوص، بلغته الشاعرية المتضمنة حكما أمثالا شعبية متجذرة في صميم التراث الشعبي الجزائري، تعمل على دفع الفعل وكشف المواقف وخبايا حوارات الشخصيات الأخرى، عبر التعليق عليها وتفسيرها ونقدها.

"البخّار: الحبة باش تبرى يليقلك تفقيها.

إذا شريت حوتة من السوق أشويها وإلا أقليها.

إذا الحاجة عجباتك وعندك المال أشريها.

أعلاه القليل مريض، ما ينجم يشري ما ينجم يفقي"[2].

"وشحال من بهيم يحوس يقريه.

كون جاء عندي المال هاذ الكلام يليقله تبريح.

1- ينظر، أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، م س، ص251.

2- عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، المسرح الجهوي بوهران، ص21.

بلا شك هم القليل كالحبة يفقيه.

الهوى والريح بنظام يرجع صحيح.

أعلاه القليل في بكى والغاني في فريح.

أعلاه الغاني بماله أهناه يشريه.

يتفحشش ويستر عيوبه بيه"[1].

جاءت هذه المقاطع السردية بلغة تجمع بين العامية الشاعرية والعربية الفصحى، معبرة - على لسان البخّار- عن عديد المواقف والصفات الممهدة للفعل الرئيس للمسرحية، فمن خلالها نستشف أن كاكي أراد أن يعرف المتلقي على الشخصية التي تدور عليها الأحداث، والمتمثلة في شخص "جبور" التاجر الغني الذي أراد الزواج من بنت تصغره سنًّا، لا يتجاوز عمرها الأربع عشرة وهي "الجوهر"، حيث عبر الراوي بواسطة هذه اللغة عن موقف الغني من الحياة، بمقابل عجز الفقير مواجهة التعسف والظلم لأنه بكل بساطة؛ لا حول ولا قوة له، فراح البخّار يسرد تلك المواقف والأحداث في شكل سرد تقديمي لأحداث لاحقة، يكشف من خلاله خبايا النص الذي لم يرد له المؤلف إطنابا في الحوار ومللا لدى المتلقي، ومن بين ذلك نستشهد بهذا المقطع السردي للبخّار.

1- عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، م س، ص 41.

"البخار: الأب قال الأم راهي قابلة، وهو قال إيه، ولكن سمعنا البنت تقول لا. وين راه الصحيح، الشاب سعدي أبليته ولا علته للفلاس تدّيه. والجوهر تحبو وكانت ظانة ولاّ تاكلة عليه. أشتى يصير وينسِّي ألّلي بليته فيه"[1].

يعبر البخار من خلال هذا المقطع السردي في شكل حوار مع الجمهور، أنه بصدد إيقاظ ذهنه كي يأخذ موقفا إيجابيا من الأحداث، ويشارك في اللعبة المسرحية وفي تفسير مجرياتها، فيصف البخار حيرة الجوهر على لسانه، وكأنه الناطق الرسمي لها، بعدما أبدى كل من أبيها وأمها موافقتهما من تزويجها لجبور، بعد ممارسته شتى الضغوط عليهم.

"البخّار: هو شيبة النار تاكل على ماله، حاب يتزوج مع بنية هي الجوهر، وتحب سعدي الجار، هاذي هي الدنيا أخطاتها قاست روحها للبحر. مين ما صابت لها شرية قالت لسعدي الجار: أنا قلت لا لا وإيه قالوا والدية. من كثرة القلالة والغبان رجعت البنت مهدية"[2].

وهنا يبين البخار الضغط الممارس من قبل جبور على والدي الجوهر، وزعمه أنه سيشتري البنت مهما كلفه ذلك من مال، ما أدى بالجوهر إلى الانتحار.

إن هذا الأسلوب السردي الذي شكل حوارات البخار، هو نفسه الذي ألفه المتلقي عند الراوي الشعبي، حيث استثمر كاكي في فضاء الحلقة وجاء بها إلى المسرح ليدعم اتجاهه الملحمي الذي أسسه على هذا النمط الأدائي من التراث الشعبي.

1- عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، م س، ص 40.

2- م ن، ص 66.

تتميز لغة البخار الشاعرية بأسلوب سردي فريد، ليس ذلك السرد المفرط ذو الصبغة الروائية، وإنما له خصوصية المحاورة، خطاب يتجه للمتلقي قصد تنبيهه وإيقاظه، فالكلمات المجازية موحية حافلة بالمعاني العديدة رمزية تعبر عن العالم الداخلي للشخصية بكل أبعادها النفسية لمن قلق حيال مصير الجوهر وشوق ولهفة في تقصي الحقائق ومعرفة مصير هذه البنت. ونقد لمثل هذه المواقف الموجودة فعلا في الحياة المعاشة، ولكن شاعرية أسلوب البخار السردي تعبر عن تجربة موضوعية هي أزمة الشخصية وحوارها الجدلي مع واقعها، حيث ترك كاكي كل الحرية للبخار في التعبير الموضوعي للوصول إلى لب الحقيقة، وكلما غاصت اللغة في داخل الشخصية اكتسبت نوعا من الرقة والشفافية والشاعرية[1].

ورغم أن لغة المسرحية لغة تعتمد على الحوار في جمل قصيرة متدفقة تعبر عن الفعل الدرامي بإيقاعها الصوتي والرمزي، وخلوها من الوصف لتكثيف حركة الحدث لكن السرد في المسرحية شأنه شأن الحوار الذي يتفق مع كونه وسيلة لتحقيق غاية وهي فصل المتقي عن الأحداث وإعطائه مجالا للتحليل وإبداء الرأي، كما أن السرد يكشف عن روح الشخصيات ومكنوناتها وأبعادها.

"البخار: هذي وحد الميات سنة ولا أكثر، الحاجة صرات هنا. كان راجل شايب وقريب ينحنى، غير الأولاد عنده طزينة، كان هو التاجر الكبير في المدينة]...[حاج بالقليل عشرين خطرة"[2].

من خلال هذا السرد على لسان البخّار يتبين لنا أن جبور شيخ كبير في السن له اثنا عشر ولدا حالته الاجتماعية تاجر كبير ذو مال وفير حتى أنه حج زهاء عشرين حجة.

"نقوس: سليمان...سليمان.

1- ينظر د. عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، مكتبة الشباب، 1982، ص 205.

2- ولد عبد الرحمن كاكي، كل واحد وحكمه، م س، ص07.

سليمان: اصبروا راني جاي.

الجوهر: أبّا هذوا النسا وشتا حبوا عندك؟

سليمان: والو يا بنتي والو ادخلي لبيتك.

الجوهر: بابا..قلبي راه مهول، نقعد هنا.

المرأة: هاك هذا البرنوس يسترك، وماتنساش مطرقك.

الجوهر: بابا متخرجش في الليل، إذا جاوا يتبلاوا عليك.

البخّار: وفي ميزك يا سي جبور يقول إيه وإلاّ لا؟

جبور: ما بقى ميز، ضروك إيجي ونشوفوا إذا إيه وإلاّ لا.

نقوس: سليمان...سليمان.

جبور: برك ما تصهل قال راني جاي.

نقوس: ها ثقل آسيدي.

جبور: ماشي ثقل، أحنا رانا مقلقين، راه بلا شك يلبس في حوايجه.

البخّار: إذا هو قال إيه ومرته لا؟

جبور: إذا هو راجل يحكم في داره.

البخّار: وإذا البنت ماحبتش تتزوج معاك؟

جبور: الكلمة اللي يقولها هو رسمية، ما دخلت لا بنته ولا زوجته في الحديث.

البخّار: ولكن مع البنت راك باغي تبني البيت.

جبور: وأنت أشتى دخلك في هذا الحديث؟

نقوس: جيت تسمع إيه وإلاّ لا، ضروك تسمعه.

جبور: وأنت شكون قال لك أنطق؟

نقوس: صحيح سيدي، صحيح. سليمان...سليمان.

جبور: أردمه، برك ما تصهل كي البهيم"[1].

يتضح من خلال الحوار الدائر بين كل من (البخار وجبور ونقوس) أنهم متلهفون لسماع الجواب والرد الأخير حول القبول أو رفض تزويج سليمان بنته الجوهر للشيخ جبور، ويتضح أيضا دور البخار الذي دخل في حوار مع نقوس وجبور للكشف عن حركة الفعل وتطوره، فها هو كل مرة يتدخل ليعرف رد أهل الجوهر، فمرة يوحي بأنهم قالوا لا، ومرة أخرى يوحي بأنهم في تضارب في الرأي، وهذا كله لمعرفة رد فعل جبور من هذا الرأي، ويريد الكاتب من خلال البخّار وحواره، أن يمرر رسالة للجمهور قصد تصوير ما يجري بين سليمان وزوجته والجوهر داخل البيت، أي أن يعيش المشاهد جمة الرأي الآخر في ذهنه ومخيلته، قصد تغريبه عن المشهد الحاضر أمامه وكسر الإيهام، وحتى لا تندمج الشخصيات كليا في الحدث.

1- ولد عبد الرحمن كاكي، كل واحد وحكمه، م س، ص 36-37.

اعتمد كاكي في حواراته على التكرار لتقرير الحقائق وإيقاظ المشاعر، ويكون التكرار بأساليب مختلفة كالتشبيه والاستعارة والمجاز، مراعيا حال المتلقي ومستواه الثقافي ووضعه الاجتماعي، لأنه يستعمل لغة قريبة من واقعه مستمدة من تراثه الشعبي.

"البخّار: إذا هو قال إيه ومرته لا.

البخّار: وفي ميزك يا سي جبور إيقول إيه وإلاّ لا؟

البخّار: سامحوني يا سيادي نتكلم، إيه وإلاّ لا.

البخّار: أملى ماشي لا".[1]

يقصد كاكي من هذا التكرار، فضول البخار لمعرفة الجواب النهائي حول هذا الزواج، من خلال لهفة جبور سماع رد إيجابي، لا الرد بالنفي.

"البخّار: صحيح يا نقوس صحيح، ما ربحت في ذا الحكاية غير الهوى والريح، ولكن هذي حالة ألّي حق الحكاية وحب أيحضر التاريخ، الأب قال الأم راهي قابلة وهو قال إيه، ولكن سمعنا البنت تقول لا، وين راه الصحيح]...[أشتى تدير البنت اللي باباها قال إيه، ما في يده مال ما في يده تسريح، القلالة والغبينة صعاب ومرّين كالشيح. قرب القليل ما فيه ترسام، واشحال من خطرة يديه الريح. وراي القليل ما فيه تنظام، واشحال من بهيم يحوس يقريه.]...[يا القليل ما تقولش هذا هو المكتوب خليه.

1- ولد عبد الرحمن كاكي، كل واحد وحكمه، م س، ص36-37- 38.

راه يعيى ويمكّنك، وكل حوتة مين تخطي البحر إذا شمت الشمس تفيح. الغني حاسب القليل هوى وريح، ولكن شحال من خطرة يثور الريح. ينثر النخلة واللي تاكل على روحه صحيح"[1].

من خلال هدا السرد المنضوي في شكل حوار نحو الجمهور يريد به البخار تقديم رأيه من حادثة خطبة جبور للجوهر ,فهو لم يربح شيئا ويستفيد من هذه الخطبة إلا أنه أراد تحقيق الحكاية "حكاية جوهر بنت شط البحر "واستحضار التاريخ وإثارة المتلقي وإقناعه،وتعبير عن الأحداث والشخصيات ومواقف تمثيل صورة حيّة من الحياة التي يعيشها الإنسان بكل نبضها وتفاعلها مع الواقع.

إذن، لغة -البخّار- لا يتوجه بها لاستقطاب مشاعر المشاهد وإثارتها بقدر ما يقدم رؤية صادقة لموضوعه، ورغم أنّه استحضر التاريخ والحكاية، إلا أنّه لم يسرد الأحداث بأسلوب تقريري وإنما بأسلوب سردي فني يغوص في أعماق الذات، ويعبر عن روح الإنسان ومعاناته ورغبته في التعبير.

وقد أثر السرد في حوار ولد عبد الرحمن كاكي تأثيرا لم يفقد المسرحية بنيتها الدرامية رغم كثرته، حيث أراد المؤلف ربط المتلقي بالأحداث والمواقف الدرامية عن طريق السرد، وهو خطاب من الراوي إلى المتلقي في أسلوب حواري مع الجوقة (الجماعة)، وتجلت بذلك العلاقة الركحية التي تجمع بين البخار والجماعة من جهة، وبين المتلقي من جهة أخرى، فالبخار يسرد حكايته بطلب من الجماعة .

"الجماعة1: يكفينا من البخور.

الجماعة2: ومنفعته.

الجماعة3: أحكينا حكاية.

1- عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، م س، ص41.

الجماعة4: بلا ما نكثروا من براك الله وفيك.

البخار: نحكي لكم حكاية الجوهر إذا تعاونوني أنا نحكيها، وأنتم تملوها في الغنيات أتخمسوا معايا وأنا في مضرب الراوي نحكي الحكاية"[1].

أصبح المشاهد يتلقى حكاية البخار في شكل خطاب سردي غير مباشر بعد طلب من الجماعة وبالتالي وصلت إلى المشاهد، ومن هنا يتضح أنّ حوارا ضمنيا أصبح بين البخار والمتلقي بأسلوب تغريبي، من خلال إظهار الراوي والانتقال من موقف تظهر فيه الجماعة وهي تطلب منه سرد الحكاية، إلى موقف آخر تبرز فيه هذه الجماعة وهي تتجسد في الوجود الدرامي.

وأثر السرد يبدو أيضا في خاصيتي التعليق والتعقيب وخاصية التوجيه، والتي تدخل شكل الوعظ التعليمي في تواصله مع المتلقي بصبغة مرجعية على الأحداث، كما يمكن أن نسميها الوظيفة الإيديولوجية للراوي[2]، ويريد البخار من المتلقي أن يستنبط الأحكام والقيم من هذه المسرحية من خلال سروده، لتحقيق غاية وحيدة هي التغيير، فبإمكان أيّا كان تغيير مصيره دون استحالة، لأن المسرح ليس ما هو كائن وإنما ما سينبغي أن يكون.

أراد كاكي أن يبرز للمتلقي دوره الإيجابي في اللعبة المسرحية، وأنّ هذا المسرح وجد لأجله ومن أجله، لأنه يحاكي واقعه وتاريخه ومصيره، ومنه اتجه الكاتب للسرد كونه الأسلوب الأنجع لاستحضار التراث بتاريخه وحكاياته وخرافاته وإسقاطه على الواقع بصيغة الحاضر إذ لا يمكن للحوار فعل ذلك لأنه

1- ولد عبد الرحمن كاكي، كل واحد وحكمه، م س، ص06.

2- ينظر، السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهر، 1998، ص166.

سيدخل المتلقي في شك، هل ما يجري حقيقة أم من نسج الخيال؟ لكن السرد يبعد هذا الطرح كما يقول البخّار:

"البخار: كان في مرة بنت سمّوها الجوهر، حبّوا يزوجوها والديها لشيخ نتيج باباها "[1]. وهذا الأسلوب الأكثر تأثيرا لاستحضار التاريخ والماضي، إذ نجد البخار يعمل على إبراز الحالة النفسية لبعض الشخصيات مثلما يظهر في قوله:

"البخار: وفي هذا الشيء سليمان راه يخمم، مين أكثر عليه الخيبة والهم، إذ زوج بنته يسمى نقص فم، مين قليل هذا الشيء ما راهش أيبانله ظلم"[2].

يصور البخّار شخصية سليمان وهي تتلقى نبأ خطبة ابنته الجوهر وتفكيره في الأمر، إنه تشخيص لنفسية هذه الشخصية بصورة واقعية للمتلقي الذي يستفسر عن حالتها، فسليمان في حالة يرثى لها، أصبح بين المطرقة والسندان، بين تزويج ابنته لشيخ يكبره سنا وبين الرضوخ لعامل الجاه والمال، وإمّا الرفض والخروج من البيت ورد الدّين لجبور.

يتيح تعليق البخار للمتلقي حق إبداء الرأي والنقد وأخذ انطباع عن الحالة المأساوية التي يتخبط فيها سليمان وعائلته اتجاه تعسف وجبروت الحاج جبور، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لم يدرج البخّار في أسلوبه السردي لقاء الجوهر بالسعدي، الذي تبين أنها تعشقه ولا تريد غيره كزوج مستقبلي.

1- ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، م س ص23.

2- م ن، ص 23.

" البخّار: الجوهر ما كانتش تلعب القجارة، البنات هذا شحال دخلوا، ما كانش اللي قعد برى وهي تقارع يدخل ولد الجارة"[1].

وفي توجه البخار في خطاب موجه إلى المتلقي بأسلوب سردي من مقاطع حوارية كي ينفرد به، ويحتوي هذا السرد أمثالا وأقوالا مأثورة تعبر عن موضوع المسرحية وقضاياها المطروحة.

"البخار: فاتوا زوج جمعات والحاج جبور حاب يدير عرسه، نحكي لكم الحالة كي صرات ما سمعت ما تسمعوا، أنهار عرسها أداوا البنت يزوروها، من بعد هودوها للبحر يوضوها أخطات القتلة وين كانوا معاها الزغرتات، وراحت عمدا للبلاعة، الزغرتات رجعوا من ذاك الوقت باكيات، وفي وقت ما لعشات عرسها حضروا لعشات موتها، الناس في ذاك الليل الناس تحاكات، كاين اللي قال عمدا حوست على الممات، وكاين اللي قال أداوها الجنون. كون جينا امدادحة أهنا تكمل الحكاية، ولكن هذه الرواية فيها درس وقراية، نتخيلوا الدعوة داروها الجنون ونشوفوا اشتى راه رايح يصرى"[2].

وهذا خطاب مباشر من البخار إلى المتلقي ليتمعن ويتعمق في فحوى الحكاية ويعيشها في مخيلته، ويتصور أحداث اختطاف الجن للجوهر، وهذا نقل من كاكي من حكاية إلى أخرى، من عالم الإنس إلى عالم الجن، من عالم الحكاية الشعبية إلى عالم الأسطورة والخرافة، وتتضح- هنا - بصمة كاكي في قلب الحكاية الحقيقية للجوهر إلى إبداع آخر دار في عالم الجن، حيث تتغير الأحداث ونمط قراءة المتلقي للنص المسرحي من غاية المتعة التعليمية إلى عالم الخيال.

1- عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، م س، ص26.

2- م ن، ص59.

يعد تواصل البخّار مع المتلقي في سرده للأحداث السالفة الذكر، حوارا مباشرا يقف على نقطة حاسمة في خيط الحكاية، بحيث ينتقل بعدها من مستوى إدراكي جمالي إلى مستوى فكري عميق يبرز من خلاله أبعاد المسرحية الفلسفية.

كما وظف كاكي شخصية البخّار على أنها شخصية بارزة في النص، توكل إليها مهمة الحكي، وهي شبيهة براو شعبي يقوم المؤلف بتوظيفه في عمله الدرامي متدخلا كل مرة عبر الحكي أو التعقيب، وهذا ما يسمي بالراوي الدرامي[1].

ومن خلال هذا تتميز لنا الهيئة التي وظف فيها كاكي البخّار كشخصية، وظيفتها الأولى هي الحكي؛ أي أنها شخصية مشاركة في الفعل الدرامي بواسطة حوارها مع الجماعة (الكورس) وتوجهها بخطاب مع المتلقي، حيث تشكل لدينا نمطا مسرحيا يسمى المسرح داخل مسرح [*]، وهو نمط ينشأ بواسطة الإيهام المسرحي الذي يفرضه المسرح الملحمي على المتلقي، فيبدو العرض واقعيا، لأن السرد كأسلوب لم يؤثر تأثيرا سلبيا في شخصية البخّار، لأنه يبدو كشخصية فاعلة في الفعل الدرامي، أما التعقيب والتعليق فهما أسلوبان اتبعهما كاكي لكسر الإيهام وتغريب المتلقي، كون البخّار خرج بوظيفته هذه عن إطار الفعل المسرحي وبرز بكونه شاهدا على الأحداث من جهة، ومعلقا عليها من جهة أخرى .

خلاصة ما سبق، يكشف الحوار بوصفه ميزة العمل الدرامي عن باقي الفنون الأدبية كالرواية والقصة والملحمة، وبكونه الأداة الرئيسية للخطاب بين الشخوص المسرحية والتواصل بينها،يكشف لنا

1- ينظر، صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والفنون والآداب، الكويت، ع 164، 1992، ص265.

* المسرح داخل المسرح : أسلوب دراسي يقوم على إدخال مسرحية داخل مسرحية بغض النظر عن حجم أي من المسرحيتين، يؤدي ذلك إلى بنية مركبة فيها حدثين أو حكايتين تتواضعان ضمن مكانين وزمنين متباينين فيحصل نوع من القطع الدرامي في لحظة معينة من الحدث الأساسي مما يجعل الخشبة تنقسم إلى حيزين مكانيين هما حيز اللعب، وحيز الفرجة التي هي الصالة والخشبة.

عن طبيعة الشخصيات وأبعادها والمواقف الأحداث، كما يبين لنا دوافع الصراع، ويكشف الحوار أيضا عن الفكرة العامة للموضوع في حبكة متسلسلة ومتناغمة، لا يكسرها توقف أو ذبول من أجل الوصول إلى أهداف الشخصيات النهائية باستعمال الكلمات السهلة البسيطة الممتنعة المتوافقة مع فهم وثقافة المتلقي، فالإيقاع الحواري يخضع لتتابع الأحداث وردود الأفعال وفق مشاهد وفصول متسلسلة ومترابطة وفق إطار زماني ومكاني موحد.

ومن خلال كل هذا يتضح جليا أنّ أسلوب السرد في الحوار ينقص أو يلغي عدة وظائف من وظائف الحوار الكاشف لطبيعة الصراع، والمحدد لطبيعة الشخصيات ومواقفها، والمساهمة في كشف الأسرار الخافية عن المتلقي، كلها تخدم في الأخير البناء الدرامي للمسرحية، لكن الكاتب المتمرس يعرف كيف يلملم شتات تقنياته وخبراته بإضفاء أسلوب السرد لإعطاء عمله نكهة، بحيث تتناسب والمضمون العام دون المساس بالبنية الدرامية.

والسرد كأسلوب روائي ترتبط وظيفته بالبعد التاريخي، كإسقاط الزمن الماضي أو استحضار الحدث التاريخي أو الأسطوري على المسرح، لكن هذه الوظيفة لابد لها أن تكون بصيغة فنية المراد منها خدمة الشكل والمضمون العام للفكرة المتوخاة للموضوع العام، لأنّ السرد ما هو إلاّ وسيلة لبلوغ غاية تصب في صالح الاتجاه الملحمي الذي كسر بنية الدراما وتلاعب بالزمن والمكان وفصل أجزاء المسرحية عن بعضها بغية التغريب وكسر الإيهام لدى المتلقي، لكنه في المقابل أقصى دور الحوار في كونه يخلو من الوصف لتكثيف حركة الفعل، فالجمل فيه قصيرة مركزة تعبر عن الفعل الدرامي بإيقاعها الصوتي والرمزي، والتكثيف يتطلب تقيدا بعاملي الزمان والمكان، ويدفع الحوار النامي المتحرك الفعل إلى الأمام،

لاكتشاف الحقائق المستورة، فالمسرحية تبت لتجسد على خشبة المسرح بين مرسل ومستقبل، بين شخصية في حالة هجوم وأخرى إما في حالة سماع أو حالة دفاع.

إنّ الوصف الكثيف والمطول على لسان الراوي يفقد المسرحية وبناءها العام تلك الخاصية المتمثلة في محاكاة المواقف وردود الأفعال، فالسرد كأسلوب يختص بتقليد الأفعال العادية للأشخاص كونها مستقاة من الماضي (التاريخ) أو التراث - سواء المدوّن أو الشفهي-، والمتلقي على دارية كاملة بما ستؤول إليه الأحداث بمجرد ذكر الراوي عنوان الحكاية، وكان يجدر أن يكون السرد خفيفا غير مثقل على كاهل البنية الدرامية للمسرحية، بحيث يكون في ثنايا الحوارات، أو في المقدمة وخاتمة المشاهد.

ومما ذكر سابقا فإن المسرح بدأ باعتماده السرد - عن طريق الكورس- كعنصر لا بد منه في مقدمة المسرحية وخاتمتها، أو في المشاهد ذات التجسيد المستحيل كالحروب أو تلك التي تشخص موت البطل، بحيث استخدم هذا الأسلوب مراعاة لمبدأ حسن اللياقة المسرحية. لكن جوهر الدراما هو الحوار، بل هو الروح الذي يسري في جسد النص المسرحي والذي يعمل على تواصل شخصيات المسرحية فيما بينها، كما لا ينبغي له أن يلتصق بشخصية بعينها، فيتحول إلى حديث من جانب واحد ما سيؤثر سلبا على باقي الشخصيات، وتصبح المسرحية مسرحية شخصيات، وهذا الطول والتكثيف في السرد سيعيق نمو الفعل وتطور الموقف الدرامي ، ما يبعد المتلقي عن المعايشة الوجدانية للحدث المسرحي، وهذا ما عمد إليه كاكي ككسر لوحدة الموضوع عن طريق السرد.

الخاتمة

عرف المسرح الجزائري تحولا كبيرا على يدي كثير من الكتاب الدراميين على غرار ولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة وكاتب ياسين وأمحمد بن قطاف وعبد المالك مرتاض وأحمد بودشيشة والطاهر وطار وغيرهم كثير، ولكن البحث ركز على ثلة ممن تشهد لهم الساحة الفنية ولنا فيهم مجال من النقد والتحليل في صناعتهم للبنية المسرحية وتفاوتهم بين الصياغة الأرسطية والمنهجية الملحمية، ونظرا للمصادر المتأثر بها سواء المحلية التراثية أو العربية أو الغربية أو حتى من نسج خيال المؤلفين من واقعهم المعاش أو تجارب الآخرين. كما أولى البحث بالنقد والدراسة ولد عبد الرحمن كاكي خاصة لما عرض مسرحيتي 132 سنة ومسرحية كل واحد وحكمو أين ثار على القواعد الأرسطية وحقق نجاحا من خلال خلق و إبداع نص جريء في كيفية تناوله للمضمو ن وتغيير شكل البناء باعتماده السرد الملحمي ، بالإضافة إلى الكتاب الآخرين أمثال علولة وكاتب ياسين الذين نهجوا المنهج نفسه، والذي يجمع هيكل المسرحية الغربية بمضمون شعبي جزائري و بلغة شعبية مفهومة، رصدوا بها تحولات المجتمع لإعطاء النص مدلولات جمالية تتناسب والمجتمع المحلي، أين يمزج بين الواقعية الملحمية البريختية وتقنيات الحلقة من السرد والقوال التي لها دلالات فنية وتقنية معقدة، من خلال إرساء قواعد فنية مستوحاة من التراث ممزوجة بالتقنية الدرامية المتطورة، ويتجلى تأثير بريخت على المسرح الجزائري من خلال:

- **تطوير العلاقة بين الشخصيات والمتلقي:** حتى لا يثير عواطفه بل فكره بأسلوب ملحمي ومنطقي يدفعهم للتفكير وخلق مجال للنقد.

- **تغريب الشخصية** عن طريق التأريخ والسرد الاجتماعي، وشخصياته مستمدة من عامة الناس يصورها من الداخل والخارج.

- **الدعوة لكسر الإيهام:** لأنه يدرك أن ما يجسد مجرد حالات يمكن أن تتغير في الحياة الحقيقية.

وللسرد دور فعال في حالات التعليق وإبداء الملاحظات، إذ نجد في مسرحية كل واحد وحكمه "لعبد الرحمن كاكي" دور البخار السارد للحكاية والأحداث يعلق عليها، ويقدم ملاحظات جديرة بالاهتمام لدى المشاهد.

من جانب آخر تجربة عبد القادر علولة في الصناعة الدرامية بأسلوب ملحمي كانت تجربة رائدة في استخدام القوال كشخصية لطرح المواضيع وتفسير الأفكار وتفكيك الزمن بتخطي الفضاء الدرامي والتوغل في أمكنة لا حدود بكسر وحدة الموضوع، كما أن توظيف علولة للسرد في مسرحيته أعطاها صفة الأحادية في طرح القضايا والموضوعات، بالتركيز على النتائج وإهمال الأسباب دون إحداث تغيير أو إيجاد البديل، لأن الأسلوب المتبع من قبل علولة أفقد الموضوعات جدليتها، ولم تغير الوضعيات القائمة والظروف التي ندّد بها وثار عليها.

ومن العناصر التي تتعلق مباشرة بالسرد وتؤدي إلى التغريب والتي وظفها المسرح الملحمي هي:

- **دور** الجوقة أو الراوي كشخصية مستقلة خارج الحدث عبر المونولوج إلى تفكيك الزمن الحاضر الخاص بالمواضيع وتحويله إلى أشكال زمنية أخرى، من خلال القفز على عنصري الزمان والمكان، متخطيا الحدود النفسية للفضاء المسرحي وبالتالي كسر وحدة الموضوع وصولا للتغريب سواء عند الشخصية أو عند المتلقي.

- **وظيفة** السرد التي تخدم البنية الدرامية في الإفصاح عن بعض التفاصيل لا يمكن تجسيدها على الخشبة، إضافة إلى الأحداث الخارقة، لا يقوى الإخراج على عرضه تقنيا وفنيا. ويمكن القول إن السرد يخدم عموما قاعدة كسر الإيهام الدرامي لأنه يتيح التركيز على المسرحية ومعينتها بعقلانية لا عاطفية، والتي يمكن أن تتعدى إلى مواضيع مختلفة تندرج في فكرة واحدة دون المساس ببنية النص الدرامي.

- **الزعم** بأن الراوي هو أصل المسرح الملحمي لا يحتكم إلى المصداقية البتة، ولا يقوم أبدا على الموضوعية، والقول بأن السرد هو الأقرب إلى الذوق من التركيب الدرامي يحتاج إلى ضبط وإعادة نظر، والحكاية في المسرحية مقصودة لذاتها وليست وسيلة لأهدافها،

- **أسلوب** السرد في الحكاية ما هو إلا وسيلة للإبلاغ والوصول إلى الغاية في شكل منسجم ومضمون منطقي هي البناء العام للمسرحية، وإن كثر السرد قلت الحكاية ويصبح المسرح فيها رواية لا تستطيع الخروج من قفص الأوراق إلى العالم الحي الذي هو الخشبة.

- **الحكاية** هي الفعل الذي يمارسه أشخاص يفعلون ويقيمون علاقات فيما بينهم، ينسجونها وتنمو بهم، فتتشابك وتتعقد وفق منطق خاص بها.

- **الحكاية** في المسرحية عنصر أساسي وأصيل وعلى الكاتب المسرحي- إذا أراد أن يكون ناجحًا- أن يعطي كل العناية في تقديم الحكاية الجميلة الفاتنة دون المساس ببنائها سواء أكان دراميا أو ملحميا أو أي اتجاه كان.

- **لغة** السرد في المسرحية الملحمية تقوم على الجملة الخبرية القابلة للتصديق والتكذيب وهي بالتالي لا تصلح للتشخيص، أما اللغة الدرامية فتقوم على الجمل الإنشائية التي تتضمن الأمر بالدعاء الاستفهام النهي الهتاف والنداء، فضلا عن كونها لغة السلوك وهي أشد التصاقا بالمشاهد، لأن الأصل في الدراما هو الفعل.

- **الشخصيات** السردية متخيلة خبرية وصفية تقريرية بعيدة عن الحواس، لم تتشكل وتتبلور من خلال ما تمارس من سلوك وحركة ومواقف سببية ضمن تكوينها النفسي والاجتماعي والفكري، وارتباطاتها بالآخرين، بل تشكلت على لسان الراوي أو المداح أو القوال بصورة وصفية جاهزة خارج حدود التناقض والنمو والتطور والتغيير، تعيش في حالة الماضي الساكن، كما أنها أحادية الجانب تعنى بالنتائج، أما الأسباب فلا تحظى بالاهتمام اللازم وتغيب بين انكسارات السرد والإخبار.

- **الاعتقاد** الخاطئ أن ترجمة عملية السرد القصصي إلى حوار يمكن أن تتم مباشرة من الوصف القصصي بعد تجزئته إلى أسئلة وأجوبة، وهذا ما يكفي لبناء الدراما المطلوبة، لأن بناء الدراما لا يتم إلا في حالة الاختيار الدقيق والواعي لحوار الشخصيات ومواقفها، وما تتوفر عليه من تناقض وتضاد، تلك الدوافع التي لها علاقة مباشرة بالفعل الدرامي.

- **الدعوة** إلى ضرورة الاجتهاد في التراث بتغيير مصدر المحاكاة بأساليب فنية إما واقعية أو خيالية أو حتى أسطورية لكن اشتراط الإقناع والمنطقية في رسم الشخصيات وأفعالها.

- **الإقرار** بأن إدراك وذوق الجمهور الجزائري أقرب إلى السرد من التركيب الدرامي الحديث فهو مرتجل ويفتقر إلى اللياقة والوعي الفني والأدبي، كما أن الجدل القائم بين التطهير في الدراما والتغريب

في الملحمية لا أساس له، لأن المسرح العالمي أعطانا مسرحيات درامية تفتقد إلى التطهير كما توجد مسرحيات ملحمية غرَّبت الأحداث والشخصيات إلى درجة الملل الفني

ويبقى الكاتب المسرحي المتخصص والعارف بالبنية الدرامية من يستطيع أن يترجم لنا زبدة معارفه لينتج لنا نصوصا مميزة، شرط أن تكون مؤسسة وفق بنية درامية متزنة تخضع للمنطقية والحتمية، واحترام عناصر الدراما حسب القوانين الدرامية المتعارف عنها والتي حددها سبقا أرسطو، هذا من جهة أما من جهة أخرى على النقد المسرحي مواكبة الحركة المسرحية وإعطائها حيزا من الأهمية خاصة في شق التأليف الدرامي.

قائمة المصادر والمراجع

I. المعاجم والقواميس:

1 - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة،1977.
2 - أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط2، 2006.
3 - حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة،1963.
4 - كمال الدين عيد، قاموس أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي،ط 1،دار الوفاء للطباعة والنشر,الإسكندرية, مصر، 2006.
5 - ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، 1997.
6 - مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت،1974.
7 - الموسوعة العربية العالمية ،ط 2 ، المجلد1 ،مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع السعودية، 1999.

II. المصادر

أ. المسرحيات

1. أحمد بودشيشة، البواب (خمس مسرحيات)، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1986.
2. أحمد بودشيشة، ياقوت والخفاش، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، ط1، 2000.
3. جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، مخطوط،2010.
4. الطاهر وطار، مسرحية الهارب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، د ت.
5. عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية 1997.

6. ولد عبد الرحمان كاكي، مسرحية بني كلبون، الدورة 35 للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم، أوت 2002.

7. ولد عبد الرحمن كاكي "كل واحد وحكمه"، المسرح الجهوي بوهران، د ت.

8. Kateb yacine : le cercle des repères les ancetres doublent la férocité, édition du seuil 1959, Paris, (le cadavre encercle).

ب. العربية

1. برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل ناصيف، عالم المعرفة، بيروت.

2. بوشعير رشيد، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع. ط1. 1996 .

3. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن،مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة1971.

4. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط2، 2001.

5. فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا ، 2003.

ج. الأجنبية

1 -أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية،1983.

2 -أرسطو، فن الشعر، تر: شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،1976.

3 -ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، تر: عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام- بغداد، 1986.

4 -فريدريك أوين، برتولد بريخت، حياته فنه وعصره، تر: إبراهيم العريس، دار بن خلدون ط 2، 1983.

5 - لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة.

III. المراجع العربية

1 - إبراهيم سكر، الدراما الإغريقية، المؤسسة العامة للنشر، د ط، 1958

2 - أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر،2006.

3 - أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره من 1926/ 1989، منشورات التبيين الجاحظية، 1998.

4 - أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، ط3، 1971.

5 - أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب 1998.

6 - أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ت.

7 - أحمد نجيب، أدب الأطفال، علم وفن، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2002.

8 - الأسد ناصر الدين، التراث والمجتمع الجديد، مطبعة ألهاني، بغداد، 1996.

9 - بوكروح مخلوف، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة الجيش، العدد 188، 1979.

10 -حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، مكتبة الأسد، ط1،2000.

11 -حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1972.

12 -حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الفلكلور والفنون الشعبية،المكتب الجامعي الحديث، 1993.

13 -حمادة إبراهيم، اللغة الدرامية (العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة)، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، (القاهرة/مصر)، 2005.

14 -حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000.

15 -حنفي حسن، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، دار التنوير، بيروت، 1998.

16 -خلفة بن عيسى، الرواية والرواية السينيمائية، استجواب مع مجموعة من المبدعين، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988.

17 -رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت،1975.

18 -الزيدي مفيد، إشكالية الخطاب التاريخي العربي المعاصر، مجلة البحرين الثقافية، عدد 21، 1999.

19 -السلاوي محمد أديب، إطلالة على التراث المسرحي للمغرب ، مجلة الأقلام، ع 4، 1979.

20 -صالح المباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2007.

21 -صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعية فنية، ج2، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2005.

22 -عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات بن عبد الله، تونس، ط2، 1987.

23 -عبد العزيز محمد ، أزمة المسرح العربي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1993.

24 -عبد القادر جغلول، الاستعمار والصراع الثقافي في الجزائر، دار الحداثة بيروت، 1987.

25 -عدنان رشيد، مسرح بريخت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،1988.

26 -علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر للطباعة والنشر، ط2، 1985.

27 -علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، ط2، د ت.

28 -عيسى عمراني، المسرح المدرسي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة ط1، 2006.

29 -غنيمي، هلال، النقد الأدبي الحديث، القاهرة، دار النهضة مصر، د.ت.

30 -فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، 1988.

31 -فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران1، دار الرشاد، ط1، 2012.
32 -فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2001.
33 -مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2002.
34 -محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، علم وفن، دار النشر، القاهرة، ط2، 2006
35 -محمد حمدي إبراهيم، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1977.
36 -محمد خراف، نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي، مجلة الأقلام ،ع06 ، 1999.
37 -محمد عبد الرحيم، المسرحية بين النظرية والتطبيق، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966. محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت- لبنان،1975.
38 -محمد نصار وقاسم كوفحي، تذوق الفنون الدرامية، ط2، عالم الكتب الحديث للنشر التوزيع، الأردن، 2000.
39 -محمود عبد العزيز، البناء الدرامي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998.
40 -المديوني محمد، إشكاليات تأصيل المسرح العربي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، تونس، 1993.
41 -مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1، 2004.
42 -نظرية الأدب،ترجمة جميل نصيف،التكريني، بغداد، دار الرشيد للنشر،1980.
43 -اليمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1، 1991.

IV. المراجع المترجمة

1 - أخل آبوين جونثاليت، السارد في المسرح، تر: خالد سالم، القاهرة، أكاديمية الفنون،2003.
2 - إريك بيتنلي، المسرح الحديث، تر،محمد رفعت عزيز، الدار المصرية للتأليف، القاهرة،1965.

3 - إريك بينتلي، الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، 1968.

4 - إلين أستون، جورج ساقونا، المسرح والعلامات، تر سباعي السيد، القاهرة، أكاديمية الفنون، 1996.

5 - أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون دمشق، 2000.

6 - تأليف جماعي، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر : ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989.

7 - تمارا ألكسندروفينا وبوتنيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، 1990.

8 - ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1995.

9 - خالد أمين، ما بعد برشت، تر: عبد المنعم الشنتوف، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط2، 2008.

10 -روجريم بيسفيلد الابن، الكاتب المسرحي في الإذاعة والتلفزيون والسينما، تر/ ديني خشبة، مكتبة مصر، القاهرة، د ت.

11 -رونالد جراي، بريخت، تر: نسيم مجلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1972.

12 -لوفافر هنري، في علم الجمال، تر: محمد عيّاني، دار المعجم العربي، بيروت، د ت، د ط.

13 -مارتن إسلن، تشريح الدراما، تر: أسامة منزلجي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 1، الأردن، 1987.

14 -مارتن إسلن، مجال الدراما، تر: السباعي السيد، القاهرة، وزارة الثقافة، د ط، د.ت.

.7 المراجع باللغة الأجنبية:

1. Anne Ubersfeld, L'école du Spectateur, Editions Sociales, Paris 1981.

2. Anne Ubersfeld, Lire Le théâtre, édition Sociales, 1982.

3. Gérard-Denis Farcy, Lexique de la critique, Presse universitaire de France(PUF), 1991.

4. Groupe d'entre vernes, Analyse sémiotique des textes, Presses Universitaires de Lyon, 1984.

5. J. Courtes, Analyse sémiotique des discours, Hachette, Paris, 1990.

6. J. Greimas, Du sens :Essais sémiotiques, Seuil, Paris, 1970.

7. Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre, Dunod paris,1996.

8. Mohamed Kali, Théâtre Algérien la fin d'un mal entendu, édition ministère de la culture, Alger, 2005.

.VI الرسائل الجامعية:

1 -إميمون بن براهيم، المرجعية الاجتماعية لمسرح توفيق الحكيم، أطروحة دكتوراه، إشراف: أحمد مسعود، جامعة وهران، 2011.

2 -رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، إشراف د. مسعود أحمد، كلية الآداب والفنون الدرامية، جامعة وهران، 2008.

3 -سوالمي الحبيب، الممارسة المسرحية في الجزائر بين الهواية والاحتراف، رسالة دكتوراه، إشراف، د. إيميون بن براهيم،كلية الآداب والفنون الدرامية، جامعة وهران1، 2017.

4 -عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير، إشراف د.فيدوح عبد القادر، جامعة وهران، 1994.

5 -مناد الطيب، أثر المسرح البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية، رسالة ماجستير، إشراف، د. أمين الزاوي،كلية الآداب والفنون الدرامية، جامعة وهران، 1996.

6 -مناد الطيب، مسرحة الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه، إشراف أ.د عباسة محمد، جامعة وهران، 2005.

7 -ميرات العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر، أطروحة دكتوراه، إشراف، د. محمد بشير بويجرة، جامعة وهران، 2007.

8 -نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر- دراسة في الأشكال والمضامين، أطروحة دكتوراه، إشراف ، محمد بشير بويجرة، جامعة وهران، 2011.

9- Ahmed Cheniki, Théâtre Algérien, Itinéraire et tendance, Thèse de doctorat. Sous direction : Mr Robert Jeanny, Université de Paris, 1993.

VII. المجلات والدوريات والمواقع الالكترونية:

1 -فؤاد دوارة، الأصول الفكرية لمسرح توفيق الحكيم، مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 75، 15 سبتمبر 1978.

2 -كتاب ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي ، الدورة الأولى ، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1994.

3 -مصطفى الزقاي جميلة، خصوصية ووظيفة السرد في المسرح، المهرجان الدولي للمسرح المحترف، ط2، 2010.

4 -نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، مجلة تجليات الحداثة، وهران، 1992، العدد1.

5 -ميرات العيد، مسرحية الهارب، دراسة تحليلية نقدية، www.insaniyat.reues.org/926

الفهرست

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة وهران
Université d'Oran 1
أحمد بن بلة

كلية الآداب والفنون
قسم الفنون

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه الموسوم ب:

الكتابة المسرحية في الجزائر بين الدرامية والملحمية

إشراف
الدكتور نقاش غالم

إعداد الطالب
صالح بوشعور محمد أمين

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د. رأس الماء عيسى	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة وهران
د. نقاش غالم	أستاذ محاضر – أ-	مشرفا مقررا	جامعة وهران
أ.د. طرشاوي بلحاج	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة تلمسان
أ.د. إدريس قرقوى	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة سيدي بلعباس
أ.د. بوعلام مباركي	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة سعيدة
د. إميمون بن إبراهيم	أستاذ محاضر – أ-	عضوا مناقشا	جامعة وهران

السنة الجامعية: 2017-2018

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر

أتقدم بالشكر الجزيل والعرفان والامتنان إلى السيد
المشرف الدكتور نقاش غالم، الذي كان المرشد والعون لإتمام
هذه الدراسة..
والتقدير والاحترام الكبيرين موصول للسادة الأساتذة أعضاء
لجنة المناقشة، لقراءة وتصويب هذا البحث...

إهداء

أهدي ثمرة هذا البحث المتواضع

إلى والديَّ الكريمين أطال الله عمرهما،

إلى زوجتي الكريمة، إلى قرة عيني ولداي؛ علاء وعمر،

إلى أخي وأخواتي وأهلي،

إلى صديقي بغدادي ميلود رحمة الله عليه،

إلى أساتذتي أخص بالذكر الأستاذ ميرات العيد، وإلى زملائي بقسم الفنون...

مقدمة

تعتمد الكتابة المسرحية، بوصفها شكلا من أشكال التعبير، على بنية درامية قوية تميزها عن باقي المتون الأدبية الأخرى المعروفة كالملحمة والرواية والقصيدة وغيرها ، ومن خلالها يستمد النص المسرحي ميزته الفنية، لذلك تنبني المسرحية على قواعد فنية تسهم في تثبيت النص وتقويته، منها العناصر القاعدية: "الفكرة، الموضوع، الحكاية والزمن والمكان"، ومنها العناصر البنائية: "الفعل، الشخصيات، الحوار والصراع".

ولأن المسرح جوهر الحياة وأكثر أنواع الفنون محاكاة للمواضيع الإنسانية، والناطق باسمها ولعاداتها وممارساتها الثقافية والاجتماعية، فإن أغلب المنظرين والنقاد يتفقون على مر الزمن وعلى اختلاف مذاهبهم واتجاهاتهم، على أسس معينة في الكتابة الدرامية، حاول الكثير من الكتاب عبر العصور مطابقتها والسير وفق نهجها، منها قواعد لا يمكن الحياد عنها، فهي موجودة بديهيا في أي كتابة درامية ونقصد بها العناصر القاعدية والتي لا يختلف فيها الكتاب باختلاف تياراتهم ومذاهبهم، وهي ما يشكل مضمون المسرحية وشرعيتها، أما العناصر البنائية فهي مكمن الاختلاف وهي التي تعطي النص المسرحي شكلا معينا إما أن يكون دراميا على الأصول الأرسطية أو ملحميا أو عبثيا أو غيرهما

تنطلق العملية الفنية أساسا من تجربة الإنسان في واقعه، وما يحمله من متناقضات، لهذا كان العمل المسرحي سباقا في رصد مختلف تلك التجارب، وتعامل معها من منظور أشمل وأعم، بحيث يستطيع نقل الواقع بطريقة مغايرة له، فيجد فيه الإنسان لذة ومتعة ممزوجة بالصنعة الفنية.

إذا كان البناء الدرامي في العمل المسرحي هو محدد الفعل والصراع، فإن الشخصيات تتحدد بحوارها، وهنا يكمن الاختلاف بين ما هو درامي وبين ما هو ملحمي قصصي، حيث يصنع كاتب الرواية شخصيته أولا ثم ينسج من حولها الحوادث والإطارات حتى نراها في حياتها؛ في البيت والشارع والعمل، أما الكاتب المسرحي فإنه يراعي الفكرة كما يراعي الشخصية بحوارها وعلاقتها مع الشخصيات

الأخرى، كما يضع أفعالها ومواقفها نصب عينيه، وما يمكن قوله مادام لكل مسرح قضية وفكرة، فإن لكل شخصية منطق، ومنطقها هو ما تنطق به.

وما واكب المفهوم الدرامي من تطورات أثرت على بنية الكتابة المسرحية هو ظهور مدارس وتقنيات أفرزت تغييرات على مستوى البناء الدرامي، هذا التغير صاحب موجة التطور التاريخي الذي شهده العالم مع بداية القرن العشرين، الذي صاحبه تطور الأدب والفن.

ومع ظهور"برتولد بريخت" أين قدم أفكارا ونظريات بغية إقامة مسرح يتماشى والتطور الذي عرفه العالم سياسيا وثقافيا وحتى اقتصاديا، وذلك لتلبية لحاجات الفرد الفكرية والجمالية، والذي عبَّد الطريق أيضا أمام الكتاب العرب والجزائريين الذين أخذوا القواعد والأسس من منهجه، والذي يعد من أهم الكتاب الذين وظفوا السرد في مسرحهم، لأن السرد في المسرح الملحمي عكس المسرح الدرامي، يقدم نفسه على أنه سرد مقصود، يؤدي إلى تغريب الحادثة وتفكيك المضمون، عبر تقديمه في شكل سردي وحوار أو في شكل أغنية لمخاطبة الجمهور، إضافة إلى دور الراوي كدور مستقل، وهذا ما نجده في كثير من النصوص الجزائرية والمتمثل في شخصية الراوي أو القوال.

وأخذ المسرح الجزائري كثيرا من المنهج الملحمي في محاولة التأصيل لمسرح مستقل، حيث عمد التراث الشعبي كمصدر أولي للكتابة المسرحية، وهو يشهد الآن أن تبنى مؤلفوه هذا الاتجاه الذي يستخدم السرد عنصرا بنائيا يحل -أو يدخل موازيا- محل الحوار الدرامي، الذي يرى معظم الدارسين أنه ميزة الدراما والعنصر الأساس الذي تختلف به عن الآداب الأخرى، وعلى الرغم من استخدام السرد في المسرح لم يكن محبذا، إلا أن الكتاب الدراميين لجؤوا إليه كضرورة درامية عملية، خدمة للمنهج المتبع من قِبلهم، وما جاء به بريخت في مسرحه الملحمي.

إن الحديث عن الكتابة المسرحية في الجزائر - وهو محور البحث الموسوم بـ: **"الكتابة المسرحية في الجزائر بين الدرامية والملحمية"**- أمر لا بد منه، من أجل الوقوف عند النقاط والمحطات التي اعتمدها الكتاب المسرحيون الجزائريون في صناعة مسرحياتهم، سواء تلك التي تعتمد على الدرامية في التأليف أو تلك التي تستقي كتاباتها من المنهج الملحمي، وعليه لابد من تبيان الكيفية التي عالج بها كتابنا مسرحياتهم. ومن خلال هذا البحث، أردت أن أتبين تطور حركة الكتابة المسرحية في الجزائر، ومدى تأثرها بالكتابات السابقة، سواء المتعلقة بالمنهج الدرامي الأرسطي أو تلك التي اتخذت من المسرح الملحمي منهجا لأعمالها المسرحية.

تناول الباحث، من هذا المنطلق إشكالية الكتابة الدرامية في المسرح الجزائري، و التفاوت الذي كان في النصوص المسرحية بين ما هو درامي وما هو ملحمي، والكيفية التي أراد بها كتابنا تجاوز التبعية وتطوير حركة التأليف المسرحي في الجزائر أو التأصيل لمسرح متفرد.

وللإجابة على هذه الإشكالية، يطرح البحث عدة تساؤلات فرعية:

- ما هي الأسس التي اعتمدها كتابنا في كتاباتهم المسرحية وصناعة نصوصهم؟

- هل تبنى مؤلفونا القواعد الدرامية المتعارف عليها؟ أم هل اتخذوا من الملحمية ذريعة لتجريب الكتابة في المسرح؟

- بماذا تميزت الكتابات المسرحية في الجزائر؟ أبالدرامية أم الملحمية؟ أم بهما معا؟

- هل كان لظهور المنهج الملحمي أثر في خروج كتابنا عن أسس وقوانين الدراما الأرسطية؟

- ما هي سمات الكتابة المسرحية في الجزائر؟ هل امتازت بالإبداع أم التقليد؟

- ما هي العيوب والأخطاء التي وقع فيها كتابنا المسرحيون؟ وما هو البديل لذلك؟

للإجابة على هذه التساؤلات، يمكن تصفح هذا البحث الذي ينقسم إلى مدخل و ثلاثة فصول.

خصص المدخل الموسوم بـ: " **مفاهيم مسرحية بين الدراما والملحمية** " لمناقشة مفهوم الدراما لغة واصطلاحا، والتطرق لنظيرتها الملحمية في التعريف اللغوي وكذا المفهوم الاصطلاحي، بعد التعرض للملحمة في أصلها اليوناني وتطورها، ثم التعرض بالتفصيل إلى الملحمية كجنس مسرحي وخصوصيتها.

يهتم الفصل الأول المعنون بـ: " **عناصر الكتابة المسرحية بين الدرامية والملحمية** " بعرض العناصر الأساسية لبنية النص المسرحي، حيث جاء في **المبحث الأول "بنية النص الدرامي"** للتعرض إلى الأسس التي تنبني عليها الكتابة من العناصر القاعدية (**الفكرة- الموضوع- الحكاية- الزمن والمكان**)، وكذا لتتبع الخطوات البنائية للكتابة المسرحية (**الفعل- الشخصيات- الحوار: اللغة- الصراع**) والتي تساهم في بناء شكل المسرحية. أما **المبحث الثاني "العناصر الملحمية في النص المسرحي"** ، فخصص لتناول العناصر التي تأثرت بالمسرح الملحمي من **(الحكاية، الفكرة/الموضوع، الفعل، الشخصيات، الحوار والزمن والمكان)**

وجاء البحث في شقه التطبيقي مقسما إلى فصلين، إذ يعنى الفصل الثاني المعنون بـ **"تجليات الدرامية في النص المسرحي الجزائري"** إلى تبيان عناصر الكتابة المسرحية، من خلال رصد الأسس التي تنبني عليها الكتابة من العناصر القاعدية وكذا البنائية بالمزاوجة بين العناصر وهي **(الفكرة- الشخصيات- الصراع والحوار الزمن والمكان)**، بمحاولة تطبيق بعض النماذج مختارة تجلت فيها تلك العناصر والتعرض لها بالتحليل والنقد للتعرف على مدى محافظتها على قوانين الكتابة الدرامية الصارمة التي يدعو لها نقاد المسرح.

وجاء الفصل الثالث المعنون بـ: **"تجليات الملحمية في النص المسرحي الجزائري"** لتتبع بعض العناصر المركبة للنص المسرحي (**الفعل- الشخصيات- الحوار/ اللغة- الصراع**) أين اتخذت الكتابة والتأليف للمسرح الجزائري منحنى جديدا على مستوى بنية النص، بتوظيف الملحمية وأسلوب السرد بهدف التغريب، والتي أثرت على بناء شكل المسرحية عند الكتاب الجزائريين بتوظيف الاتجاه الملحمي، حيث تناول الفصل نماذج من مسرحيات تعرضنا فيها بالتحليل والنقد والمقارنة للأسس البنائية للمسرحية الملحمية.

أما الخاتمة، فهي استخلاص لأهم نتائج موضوع البحث، وأسباب التوظيف وعدم التوظيف الحسن لقوانين وأسس الكتابة في النصوص المسرحية الجزائرية، سواء تلك التي انتهجت الدراما الأرسطية أو التي اتخذت من المسرح الملحمي مصدرا لها.

كما يعتمد البحث على المنهج المقارن، الذي ساعد على إيضاح المقاربات الفنية والجمالية باعتماد أسلوب النقد والتحليل والوصف للنصوص المسرحية للوصول إلى مدى محافظة النص المسرحي على بنية درامية ذات القواعد الصارمة من جهة، أما من جهة أخرى لتبيان أثر الملحمية في الكتابة المسرحية.

وككل بحث يجد الباحث نفسه أمام دوافع ذاتية وأخرى موضوعية تدفعه إلى ولوج عوالم بحثه، وما حز الدارس على اختيار هذا الموضوع هو الرغبة في التعرف عن قرب على الكتابة المسرحية في الجزائر، وحتى يكون للباحث رصيد معرفي يساعده على إكمال مسيرته في تخصص النقد المسرحي، هذا من جهة، أما من جهة أخرى فإن الباحث يحاول أن يرصد واقع التأليف المسرحي الجزائري والتعرض للموضوع بالنقد والتحليل وما يكتنفه من غموض، وأيضا محاولة تقييم النص المسرحي الجزائري من حيث التقيد باستعمال العناصر الدرامية أو الملحمية بدقة والتي تقترن بالقوانين الصارمة من حيث الشكل والمضمون، حتى يساعد الدارسين في هذا التخصص الولوج إلى مجال الكتابة المسرحية.

وقد اعتمدت في دراستي على مصادر عدّة كانت سندا مرجعيا وحقلا معرفيا، أذكر منها:

1. **أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية،1983.**
2. **برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل ناصيف، عالم المعرفة، بيروت.**
3. **ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، تر : عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام- بغداد، 1986.**
4. **شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط 2، 2001.**
5. **فريدريك أوين، برتولد بريخت، حياته فنه وعصره، تر: إبراهيم العريس، دار بن خلدون ط2، 1983.**
6. **لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة.**

وحتى لا ندعي الجدة والكمال، لابد من الإشارة إلى بعض الدراسات السابقة في مجال المسرح الجزائري، إلاّ أنّ أصحابها لم يتطرقوا في دراستهم إلى إشكالية الازدواجية بين الدرامية والملحمية وتوظيف السرد في المسرح الجزائري وأثره في بنيته الدرامية، نذكر منها:

1 -حركة التأليف المسرحي في الجزائر، أطروحة دكتوراه لميرات العيد
2 -أثر المسرح الملحمي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي، رسالة ماجستيرلمناد الطيب.
3 -تجليات التغريب في المسرح العربي، أطروحة دكتوراه لفرقاني جازية.
4 -مسرحة الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه لمناد الطيب
5 -الكتابة الدرامية عند رضا حوحو (مصادرها وجمالياتها) ماجستير، علوات كمال
6 -تلقين التجارب المسرحية المعاصرة في الجزائر. دكتوراه، لإبراهيمي سماعين.
7 -النص الدرامي في منطقة سيدي بلعباس لإدريس قرقوى.
8 -الكتابة الدرامية الجزائرية بين النظرية والتطبيق، ماجستير للربعي أحمد.
9 -الكتابة في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه لبلحوالة سهيلة.
10- Théâtre Algérien, Itinéraire Et tendance, Thèse de doctorat, D'Ahmed Cheniki.

وما لوحظ، أنّه من الباحثين في الدراسات السابقة في موضوع المسرح الجزائري، منهم من ساهم في إعطاء النص المسرحي شأنه من الموضوعية في مسيرته التاريخية، ومنهم من خاض غمار التحليل النقدي للعروض المسرحية، تلك الدراسات كثيرا ما فتحت لي آفاق البحث ما ألهمني المبادرة وقوّى في عزيمة ولوج مجال الكتابة المسرحية في الجزائر بين الدرامية والملحمية، ومحاولة المقارنة بينها من حيت بنائها الفني وصنعتها المسرحية، كما ترك البحث بعض المسائل عالقة على مستوى العرض، خاصة على مستوى التجسيد والرؤية الإخراجية، ولم يدرسها نهائيا وذلك من أجل ترك المجال للدراسات المستقبلية.

واعترض البحث جملة من العراقيل والصعوبات وقفت حجرة عثرة أمام إتمامه، ولعل العائق الكبير هو قلة الدراسات النقدية للبنية الدرامية من حيث الشكل والمضمون والتي تعنى بأثر المسرح الملحمي في بنية النص المسرحي، وإن وجدت فهي خالية نوعا ما من التحليل الفني للعناصر الدرامية والوقوف على الدلالات الفنية والجمالية المهتمة والمتخصصة في دلالة الملحمية السردية في بنية التأليف المسرحي، ما عدا بعض الدراسات السابقة والتي ساعدني في إسقاط بعض النظريات على النماذج المختارة.

وأخيرا، لعلّ من تمام موضوعية هذا البحث التي سعيت إلى الإلمام بها، أن أُرجع الفضل إلى أهله، لذلك أنوّه بمجهودات أستاذي الذي أشرف على توجيه هذا البحث الذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته الصائبة خاصة ما تعلق بجانب المنهجية العلمية والبنية الدرامية كونه أستاذ نظرية الدراما، كما ضاعف ذلك المجهود بإرشادي إلى بعض المراجع المتعلقة بالموضوع، كما أحرجني بثقته وتحسيسي بالمسؤولية في تنقيح البحث وصولا إلى المستوى الذي يطمئن إليه، فله مني جزيل الفضل والإجلال، كما أقف

احتراما وشكرا للجنة المناقشة التي سعت إلى قراءة وتنقيح البحث من الشوائب والهنات، وحتى لا أدعي أنني كنت ملما بشتات هذا الموضوع، ولكن حاولت قدر ما استطعت رصد تجربة الكتابة المسرحية في الجزائر، التي تحتاج إلى تضافر جهود الباحثين والدارسين لإعطائها المكانة التي تستحقها، والدور المنوط بالكتاب المسرحيين في مواكبة لمقتضيات الحداثة وتحديات العولمة.

وما توفيقي إلا بالله.

المدخل

مفاهيـــم مسرحيـــة بيـــن الدراما والملحميـــة

1 -تعريف الدراما.

-التراجيديا

-الكوميديا

2 -الملحمة.

-التعريف اللغوي

-التعريف الاصطلاحي

-الملحمية

-الملحمي

3 - الملحمية كاتجاه مسرحي.

-التغريب الملحمي وفكرة التطهير

4 - طبيعة السرد في المسرح كعنصر ملحمي.

-الوصف عن طريق السرد.

-وظيفة وخصوصية السرد في المسرح الدرامي.

1. تعريف الدراما:

- التعريف اللغوي:

دراما DRAMA كلمة يونانية الأصل وتعني DRAN أو "DRAO"[1]، ومعناها الحرفي يفعل أو عمل يقام به، ثم انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينية DRAMA، إلى معظم لغات أوربا الحديثة[2]، فمعنى كلمة دراما باليونانية DRAMA = الفعل لا الحدث، "لأن الفعل صفة لاصقة بالإنسان وحده، ولأن ما يتحكم في الفعل هو الإرادة الإنسانية وحدها، أما الحدث فليس بالضرورة من أفعال البشر ولا نتاجا عن إرادتهم الإنسانية "[3]، وترجمة دراما إلى الانجليزية TO PERFORM، وبالعربية يؤدي أو يفعل[4]، إذن الدراما لغة هي أداء فعل معين يولد حدثا معينا ، ولم يختر لها الإغريق كلمة سوى الفعل للدلالة على كل الفنون المتعلقة بالمسرح حيث تتم المحاكاة عن طريق التمثيل.

و"عندما انتقلت الكلمة دراما إلى اللغة العربية، انتقلت كلفظ لا كمعنى"[5]، أي أنها وصلتنا من لغتها كما هي من حيث النطق، أما معناها الحقيقي فظل غامضا، أو "أن استعمالها كعنوان لنوع معين من الفن، جعلها إحدى تلك الكلمات التي يصعب تفسيرها، أو شرحها في بضع كلمات أو جمل"[6]، فقد نصادف في حياتنا اليومية استعمالات متعددة للكلمة تبتعد عن معناها الحقيقي، فالبعض ارتبط في ذهنه

[1]- ينظر، عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987، ص09.

[2]- ينظر، محمد نصار وقاسم كوفحي، تذوق الفنون الدرامية، ط2، عالم الكتب الحديث للنشر التوزيع، الأردن، 2000، ص253.

3- محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، القاهرة، 1994، ص09.

4- ينظر، أحمد إبراهيم، الدراما و الفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2006، ص18.

5- ينظر، حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1972، ص27.

6- م ن، ص27 .

بالمأساة والحزن، فيقول أحدهم مثلا: هذه القصة درامية، وهو يقصد أنها حزينة أو ذات نهاية مأساوية. أما البعض الآخر فيستعملها رديفا للمسرحية ، دراما = مسرحية.

- التعريف الاصطلاحي:

حاول بعض المترجمين والمفسرين إعطاء شروحات للدراما - في القواميس خاصة - على أنها قصة أو رواية أو تمثيلية أو دراما[1]، التي تبدو أنها مختصرة وبعيدة عن المعنى الحقيقي والدقيق، وقد تكون الدراما نصا نثريا أو شعريا تروى فيها الأحداث والمواقف عبر الحوار والحركة لتكون قابلة للعرض على خشبة المسرح بمصاحبة العناصر الأدائية[2].

عرف أرسطو الدراما بأنها "محاكاة لفعل الإنسان"[3]، ولقد حاول THE COMPANION TO THE THEATRE OXFORD محاولة موفقة إلى حد ما فأعطى تعريفين لكلمة الدراما على الوجه التالي:

- يطلق بشكل عام على كل ما يكتب للمسرح؛ كأن يقال الدراما الإنجليزية والدراما الفرنسية، أو على مجموعة من المسرحيات تتشابه في الأسلوب أو في المضمون، مثل الدراما الواقعية أو دراما عصر النهضة، أو الدراما الملحمية وغيرها.

- أو "على أي موقف ينطوي على صراع، ويتضمن تحليلا لهذا الصراع عن طريق افتراض وجود شخصيات]...[، وقد تستعمل الكلمة - بمفهوم أضيق- في تعريف مسرحيات ذات مضمون

1- ينظر حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، م س، ص28.

2- ينظر، مارتن إسلن، تشريح الدراما، تر: أسامة منزلجي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1987، الأردن، ص09.

3 - ينظر، محمد نصار، قاسم كوفحي، تذوق الفنون الدرامية، م س، ص7.

عاطفي]...[ورغم أن هذا التعريف قد وضع بعض النقاط فوق بعض الحروف ، إلا أنه لا زال - في رأينا - قاصرا، عن الإحاطة بجميع المعاني التي توحي بها كلمة دراما"[1]، "فالدراما شكل من أشكال الفن، قائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في الأحداث، هذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات، دون أن يتدخل الفنان بالشرح أو برواية ما يحدث]...[والفن الدرامي هو ذلك الذي تكون الكلمات فيه، هي وسيلة التعبير عن أفكار ومشاعر ورغبات الأشخاص الذين تخيلهم الكاتب]...[، فباستعمال الكلمات وحدها يخلق الكاتب الدرامي الشخصيات، وكذا الأحداث التي تورطوا فيها هذه الأحداث تأخذ شكل حبكة لها شكل وهدف، وتلتزم بالخلفية وبالزمان والمكان، التي يتصور الكاتب أن الأحداث وقعت فيها والحديث الدرامي لا يقتصر على التعبير عما يجري بين الأشخاص، بل يتولى توضيح الأفعال التي يقومون بها]...[داخل حدود العالم الدرامي الذي يتصوره الكاتب، والعلاقة الدرامية صراع، هذا الصراع غير قاصر على علاقة الأشخاص بعضهم ببعض، بل يمتد إلى علاقاتهم بالقوى المختلفة المحيطة بهم"[2].

تقدم الدراما على أنها شكل من أشكال الأدب،"إلا أن المفاهيم العلمية والنقدية استقرت على أن الدراما نوع من الأدب المعد للتمثيل؛ أي أن يتقمص ممثلون أشخاص النص]...[، وهذا ما يميز النصوص الدرامية عن غيرها، من النصوص الشعرية والسردية قابليتها للتمثيل والتقديم للجمهور، من خلال عرض مسرحي"[3]، وهي بذلك نظرية ترى أن الفن الدرامي لا يكتمل إلا بالعرض، "فالعمل

1- حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، م س، ص 28.

2- م ن، ص 29/28.

3 أحمد إبراهيم، الدراما و الفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006، ص45.

الدرامي مكتوب، لكنه مكتوب لكي يمثل"[1]، أو نستطيع أن نقول أن الدراما هي الروح، والعرض هو الجسم الذي تتجسد من خلاله .

بعد كل التعريفات، التي تكاد أن تكون سليمة لكنها غير مطلقة لتغير طريقة المحاكاة فيها، فيمكن للمسرحية أن تكون دون حوار بين شخصيتين فتتعداه إلى مونودرام تحكي قصة بين شخصيات يتقمصها ممثل واحد، كما يمكن للمسرحية أن تكون مرتجلة دون نص كما كان في الكوميديا دي لارتي [2]، أو أن تكون غير قابلة للعرض كما في المسرح الذهني، لذا يسميه البعض مسرح الفكر ومنهم الشاعر الفرنسي"الفريد دي فيني" الذي كتب عن مسرح الفكر ومن قبله "شك سبير"، الذي تحدث عن مسرح يعتمد على الأفكار الاجتماعية [3]، وبعدها غدا الفكر في الدراما الحديثة عنصرا أساسيا من عناصر المسرحية الأوروبية، يسير جنبا إلى جنب مع الشعور و إن كانت نسبة حضوره تتفاوت من مسرحية لأخرى بسبب اتجاه المؤلف ومذهبه.

تعريف التراجيديا[*]: تراجيديا نسبة إلى اللفظين اليونانيين TRAGOS أي الماعز وOIDE أي أغنية[4]، و"المعنى اللغوي لهذه التسمية هو أغنية الماعز وفقا لأرجح التفسيرات، فإن سبب هذه التسمية يرجع إلى أن الجوقة القديمة في الأناشيد الديثرامبية التي نشأت منها التراجيديا ، التي كانت

1 إبراهيم حمادة، اللغة الدرامية (العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة)، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص187.

2- ينظر، مارتن إسلن، تشريح الدراما، تر: أسامة منزلجي، م س، ص10.

3- ينظر، فؤاد دوارة، الأصول الفكرية لمسرح توفيق الحكيم، مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 75، سبتمبر 1978، ص5. نقلا عن، إميمون بن براهيم، المرجعية الاجتماعية لمسرح توفيق الحكيم، أطروحة دكتوراه، إشراف: أحمد مسعود، جامعة وهران، 2011، ص156.

* تتركب كلمة التراجيديا، Tragàdia من لفظتين Tragos، بمعنى جدي أو ماعز، ومن Oidé بمعنى نشيد أو أغنية. ،أنظر أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، 1983، ص60.

4- أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، م س، ص11.

يرتدي جلد الماعز، على أساس أن المنشدين يمثلون دور الساتيري أتباع الإله ديونيسيوس"[1]، فاليونان كما نعلم ارتبطت حضارتهم كلها بآلهتهم واعتقاداتهم، فالمنبت الأول للتراجيديا الإغريقية كان الدين الوثني.

ويعرفها أرسطو بأنها محاكاة لفعل الجاد النبيل المكتمل في ذاته، نظرا لما يتسم به من عظم الشأن، في لغة لها من المحسنات ما يمت بالحوار بين طرفين لا عن طريق السرد كما في الملحمة، وذلك في إطار درامي وليس قصصيا، أما الوقائع فهي تثير مشاعر الشفقة والخوف، وبذلك تحقق التطهير* المرجو منها لهذه المشاعر[2].

هذا "التعريف جرى تفسيره على أنه يختص بالقيمة العلاجية للتراجيديا، من ناحية توفيرها لمنطلق أو لمخرج للعواطف التي قد تتراكم بسبب استمرار الضغط مما قد يؤدي بالإنسان إلى تصرفات خاطئة"[3]، ذلك أن العواطف - خاصة عاطفتي الخوف والشفقة - عندما تثار في التراجيديا تتطهر النفس البشرية من العقد والهواجس وشتى المخاوف الإنسانية.

1- محمد نصار وقاسم كوفحي، تذوق الفنون الدرامية، م س، ص16. نقلا عن ،إبراهيم سكر، الدراما الإغريقية، د ط، المؤسسة العامة للنشر، 1958، ص11.

* التطهير: من أعقد المصطلحات الأرسطية التي دار حولها جدل طويل، ويحدث التطهير من خلال عاطفة الشفقة والخوف من منطلق أنهما وسيلتان لتطهير الروح من الطمع والشهوة، لأن المأساة هدفها التعليم، شريطة أن تتوفر على الإقناع والمنطقية، والملهاة تدعو إلى الطريق القويم من خلال عرض درامي مصحوب بالضحك والدعابات الساخرة وبهذا يحدث التطهير بالخوف والشفقة في التراجيديا، وبالوقوف على أخطاءنا في الكوميديا.

2- ينظر، أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، م س، ص ص101-102.

3- حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، م س، ص36.

تعرف التراجيديا حسب أرسطو على أنها محاكاة[1*] "لفعل جاد وتام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير"[2].

تعتبر التراجيديا "مسرحية ذات موضوع جاد، ذي طابع حزين، يتعرض لأفعال البشر في صراعهم مع القوى التي تحيط بهم، وتتحكم في مسار سلوكهم، سواء كانت قوى خارجية مثل البشر أو الآلهة، أم قوى داخلية مثل النوازع والأهواء ،أين كان كتاب التراجيديا يحاولون أن يظهروا في أعمالهم أن السلوك الإنساني ما هو إلا نتيجة نوازع داخلية قائمة على أساس من الفكر، وأن ما يقوم به الإنسان من أفعال في حياته، إنما هو نتيجة لوقوع الإنسان فريسة لصراع، ما بين العقل والأهواء"[3].

هذا وقد وضع أرسطو "بناءا صارما للمسرحية التقليدية، التي يجب أن تتوفر فيها العناصر الأساسية، كما حددها في كتابه فن الشعر وهي الشخصيات، الأفكار، اللغة، المشاهد والأغنية محدد بالمقدمة والذروة والختام، يوضع في إطار مثلث صارم هو الآخر، يتمثل في وحدة الزمان والمكان

[1]- ينظر إريك بينتلي، الحياة في الدراما، تر جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 3، 1982، ص 13.

[*] المحاكاة: ميمسيس mimrisis مصطلح نقدي، استعمله أفلاطون قبل أرسطو، وكان معروفا وقت ذاك للتفريق بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية، والمصطلح في دلالته القديمة يتضمن معنى العرض أو إعادة العرض، أو الخلق من جديد، و هي تقليد مبدع يضيف إليه الفنان لمسات جديدة تجعله -أحيانا- يسمو على الأصل المحاكى، ولذلك فهي ليست نقلا حرفيا ولا تصويرا فوتوغرافيا لما هو كائن، بل لما ينبغي له أن يكون. كما أن هناك مدلول آخر للمحاكاة، وقد جاء في الكلمة الإغريقية (mimmesis) والتي تعني مجرد نسخ بسيط، وذلك لرغبة الإنسان في الحياة مرتين، لذلك كان الفن وكانت المحاكاة الآنية لأنها مغروسة في الإنسان منذ طفولته، وأحد ما يفرقه عن الحيوانات الأخرى، لأنه أشدها محاكاة فنحن حين نتأمل الأشياء نسر حين نعيد تقليدها بأمانة وابتكار.

[2]- ينظر، أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، م س، ص95. نقلا عن سوالمي الحبيب، التجربة المسرحية في الجزائر بين الهواية والاحتراف، رسالة دكتوراه، إشراف، د. إيميون بن براهيم، جامعة وهران1، 2017، ص13.

3- محمد نصار وقاسم كوفحي، تذوق الفنون الدرامية، م س، ص16.

والحدث"[1]، وظلت هذه القواعد تطبق لفترة طويلة، لكنها - خاصة المثلث الأرسطي – تعرضت لتغييرات في عناصرها عبر تطور نظريات الدراما ، لكنها بقيت رغم ذلك المرجعية الأساسية للكتابة الدرامية، يهتدي بها كتاب المسرح عبر مختلف العصور باختلاف مذاهبهم وتياراتهم.

الكوميديا* هي حسب أرسطو دائما: "محاكاة لأناس أردياء الناس أي أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كل أنواع القبح، ويمكن تعريف الشيء المثير للضحك بأنه الشيء الخطأ أو الناقص الذي لا يسبب للآخرين ألما أو أذى، ولنأخذ القناع الكوميدي المثير للضحك كمثال يوضح ذلك، ففيه قبح وتشويه ولكنه لا يسبب ألما عندما نراه" [2]، كما أن الكوميديا تلطف من حدتها، وتعود بها إلى معيارها الصحيح، وبالتالي تطهر الذهن أيضا منها ومما شابهها من العواطف السلبية المثيرة للضحك والنقد.

ويعتبر التقليد إعادة لما هو كائن، بلا زيادة ولا نقصان، بينما لا تكون المحاكاة كما يقول أفلاطون: "صورة مطابقة للواقع المنقول عنه، بل صورة متغيرة ومختلفة إلى حد ما عن هذا الواقع" [3]، ونفهم من هذا أن المحاكاة هي تقليد مبدع يضيف إليه الفنان لمسات جديدة تجعله -أحيانا- يسمو على الأصل المحاكى، ولذلك فهي ليست نقلا حرفيا ولا تصويرا فوتوغرافيا لما هو كائن ، بل ما ينبغي له أن يكن بصورة فنية إبداعية.

1- ينظر، أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، م س، ص46 .

* الكوميديا: كلمة Komoidia تتركب من Komos بمعنى الحفل والصخب، ومن Olieden بمعنى يغني أو ينشد.

[2]- أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، م س، ص، 88.

[3]- محمد حمدي إبراهيم، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة والطباعة والنشر، القاهرة، 1977، ص 29.

لقد تميزت المحاكاة في الدراما أو الشعرية الدرامية عن الأقسام الأدبية الشعرية الأخرى ونقصد بذلك الغنائية الملحمية، حيث انشغل الفلاسفة اليونانيون بهذه الأقسام التي تعبر كل منها عن مشاكل الإنسان وأوضاعه بطريقتها الخاصة، فالغنائية صارت محاكاة سردية منفردة على لسان الشاعر (ذاتية) وصارت الملحمة سردا مزدوجا في التعبير عن الماضي والحاضر (ذاتية + موضوعية)، وصارت الدراما فعل في الحاضر ومحاكاة مباشرة مماثلة، أي محاكاة فعلية ومؤداة وليست بالسرد أو القص [1]، وكأننا قمنا بإعادة تركيب شيء جديد من مصدره الأول أو المنقول عنه، ولكنه ليس هو ذاته، يجمع بين الجنسين.

2. الملحمة:

- التعريف اللغوي:

كلمة مأخوذة من اللغة اليونانية EPOS والتي تعني القول والسرد، ثم أطلقت كتسمية على الملحمة[2]، كما عرفت اللفظة في اللغات الانجليزية والفرنسية "بمعنى كلام أو حكاية، أما في العربية فهي تعني معجميا موقعة حربية تلتحم فيها الجيوش، فالملاحم جمع ملحمة على وزن مفعلة، والملحمة هي الوقعة العظيمة من وقائع الحروب التي يتلاحم فيها الجيشان المقتتلان"[3].

- التعريف الاصطلاحي:

هي قصيدة سردية طويلة ذات أسلوب رفيع تتغنى بالبطولات والحروب ووقائع ذات دلالة على أمة من الأمم يمتزج فيها الواقع بالخيال، كما تتميز فيها الشخصيات بالقوة الجسمانية والمعنوية تمكنهم من

[1] - ينظر فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي، ط1، 2001، ص 141.
[2] - ينظر، أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، م س، ص، 60.
[3] - فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1988، ص15.

تجاوز أي عقبات وتجعلهم خارقين وقادرين على مواجهة الآلهة، فالملحمة إذا انعكاس لتاريخ الأمم والشعوب في عاداتها وتقاليدها وخوارق أبطالها، كما هي تصوير للصراع ضد القوى الطبيعية والمعجزات والخوارق اللامنطقية[1]، وقد ظهر الشعر الملحمي عند الهنود والفرس والبابليين واليونانيين كما عرفته الآداب الأوروبية في القرون الوسطى.

والملحمة عند أرسطو تشبه التراجيديا من حيث مبدأ المحاكاة، ولكنها تختلف عنها في الفعل المحاكى، فالملحمة تعتمد تنوع الأفعال لأنها تستلهم التاريخ في مواضيعها، والتاريخ متنوع ومختلف الأزمنة خارج عن الفعل الرئيسي، وبما أن الزمن في الملحمة واسع وشاسع فإن الأمكنة فيها عريضة ومعقدة، تتميز فيها الأفعال بالحزن والشقاء بأسلوب شعري في عالم يتسم بالكمال في مواضيعه، ولكن له بالضرورة بداية ووسط ونهاية يغلب فيه عنصر الإلهام[2].

كما تشبه الملحمة في أنواعها بالدراما، إلا أنها تختلف عنها في نوع الحبكة، فقد تكون بسيطة، معقدة، خلقية أو متعلقة بمعاناة[3]، فالإلياذة بسيطة في فعلها لكنها متعلقة بمعاناة، أما الأوديسة فالحبكة فيها مركبة، وبالتالي تشترك الملحمة مع الدراما في أنواع الحبكة لكن تختلف معها في الطول والوزن البطولي، فهي تمتاز بالجلال والفخامة، كما أنها تخلو من الغناء والموسيقى[4].

---

[1]- ينظر، أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، م س، ص، 60.

[2]- ينظر، م ن، ص، 199.

[3]- ينظر، م ن، ص، 202.

[4]- ينظر، م ن، ص، 60.

حدد أرسطو الخصائص الفنية للملحمة حين أكد أنها حادثة تدور حول موضوع لتبيان الصراع القائم بين حضارتين أو أمتين، والصراع فيها يدخل ضمن دائرة البقاء وحق الدفاع عن الحق في الحياة، وتنقسم الملاحم حسب أرسطو إلى نوعين، الملاحم الطبيعية والملاحم الاصطناعية.

أما الملاحم الطبيعية فتعتبر شعرا بدائيا ترتكز فيها المواضيع على الأحداث التاريخية، كما تمتاز بالقدم الضارب في عمق الزمن الغابر، وهي تصوير عن حال الأمة وكل جوانبها، فتصور الشعراء وواقعهم بين الأفراد، حيث تكون فيها المعتقدات أصلية من وحي الأمة في حد ذاتها، وأما الملاحم الاصطناعية هي من إلهام الشاعر لا الأفراد أو الأمة كاملة، فالشاعر هو المسؤول عن إبداع الأشعار البطولية وينسبها إليه، بصورة تغلب فيها الذاتية عن الموضوعية[1].

3. الاتجاه الملحمي في المسرح:

- **الملحمية:** هي اتجاه مسرحي حدد معالمه الأولى الفيلسوف أروين بيسكاتور [*]، حين استعمله لتعديل وظيفة المسرح وماهيته، بهدف كسر وحدة وتماسك بنية النص بإدخال عناصر وصفية وتفسيرية وصولا إلى التعليم والمتعة الواعية، لتغيير الواقع وإحداث التغريب، والذي تبناه فيما بعد الفنان المسرحي برتولد بريخت، أن جعل من المسرح الملحمي مسرحا ثائرا على المسرح الدرامي[2].

---

[1] - فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، م س، ص18.

[*] إروين بيسكاتور(1893-1966) فيلسوف ومفكر ألماني، اتجه بالاهتمام بعد مرحلته التعبيرية أو الدادائية إلى تأسيس المسرح في سياق تخلصه من التزامه اللاسياسي وعدميته الفنية، يمثل فن بيسكاتور النظام الاجتماعي بكل نفسه الملحمي وشموليته، يتيح له أن يسرد علينا حكاية. ويعد المحفز الرئيس وراء انتقال مكونات ومفاهيم لفظ الملحمي إلى المسرح الحديث، حيث يصل بين الملحمي EPIC والسياسي POLITICAL إسهاما دالا في التطور اللفظي لهذا الاتجاه القديم الجديد.

[2] - ينظر، محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، دار غريب للطباعة، القاهرة، د ت، ص57.

لما كانت الحركة المسرحية أنجح وسيلة للتوعية والتغيير، فقد تطلبت التحولات السياسية والاقتصادية في ألمانيا مناهج مسرحية جديدة، مؤهلة لنشر الوعي السياسي والاجتماعي لدى الجماهير وتحفيزها على الثورة والتغيير، في زمن انتشرت البطالة الجماعية والبؤس في صفوف الطبقة العاملة [1]، تلك الأوضاع الخطيرة كان يلزمها فعل ثقافي يؤطر الطبقات العاملة اليائسة، "وقد كان لمايرخولد Meyerhold* دورا في ذلك لما زار ألمانيا، إذ حاول التوفيق بين منهجه في الإخراج ومتطلبات الثورة، لأن مسرح بريخت يدعو لأن يبقى المتفرج مدركا وأن يتابع ما يعرض عليه بوعي بتام"[2].

كان للدروس الماركسية الأثر العميق في جعل بريخت يقتنع بأن أشكال الدراما التقليدية لا تناسب عملية عرض الظواهر الحديثة، حيث تشكل عنده الوعي بالدور الاجتماعي والسياسي للمسرح، وتعمقت معرفته بالفكر الهيجلي والماركسي، الشيء الذي دفعه إلى تغيير نظرته للمسرح، وانصب اهتمامه على المسرح الملحمي، والذي يعتبر فيه الصراع الدرامي نوعا من التفكير العقلي، لأنه يقود إلى سلسلة من الفرضيات والحتميات التي تؤدي في النهاية إلى شكل أو حل جديد[3].

وبهذا، توصل بريخت إلى نوع مسرحي موازي للمسرح الأرسطي، محاولا الوصول إلى مبتغاه التغييري والتعليمي من خلال مسرحه الملحمي، بإعطاء مفهوم لهذا المسرح من خلال كتابه (الأرجانون الصغير)، عارض فيه ما ورد عند أرسطو في كتابه (فن الشعر)، و"بدلا من المسرح الدرامي أو المسرح القديم كما كان يسميه بريخت، تراه يتصور مسرحا يكون فيه المتفرج فعالا، ولكن لكي يتحقق هذا لا بد

---

[1]- ينظر، مناد الطيب، أثر المسرح البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية، رسالة ماجستير، إشراف، د. أمين الزاوي، جامعة وهران، 1995/ 1996، ص 09.

* مايرخولد: مخرج مسرحي روسي، كان له منهج إخراجي يعتمد على البيوميكانيكا.

[2]- مناد الطيب، أثر المسرح البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية، م س، ص 11.

[3]- ينظر عدنان رشيد، مسرح بريخت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، د ت، ص 63.

من تغيير جذري في مفهوم الدراما" [1]، داعيا ومناديا إلى تجاوز المفهوم الأرسطي الذي يقوم على محاكاة الذات وعواطفها، إذ كانت الملحمية بديلا لهذه المفاهيم، فهي تقوم على أساس طرح قضايا المجتمع، وتعتمد على الفرد بوصفه محور هذا الواقع داخل منظومة الجماعة.

عارض بريخت المسرح الأرسطي مقتبسا كلمة ملحمية من الملحمة عند أرسطو، دلالة على السرد القصصي للأحداث الكبرى، والوقائع بصورة قصصية لا حوارية، مخاطبة العقل لا العاطفة، معالجة في ذلك شريحة كبيرة من المجتمع [2]، باعتبار "أن الذات الفردية ليست سوى جهاز بغيض للوعي الناقص ومصدر لرؤى سخيفة وتصورات شديدة الخطر" [3]، لأن الذاتية والانعزالية لا تخدم المجتمع، لذا يجب التعامل مع الفرد بوصفه نواة تدخل ضمن دائرة اجتماعية تحدد تطوره ونموه الفكري.

أبعد بريخت فكرة المحاكاة القائمة على الإيهام وتصوير ما هو كائن للوصول إلى ما ينبغي أن يكون، حيث وضع تصورا مختلفا عما أراده أرسطو في تنظيره للدراما، إذ تعامل مع الفن المسرحي من منظور فلسفي تبنى فيه فلسفة كارل ماركس، حيث عمل على إبراز الجدلية القائمة في العلاقة بين الأفراد ضمن المجتمع الواحد، وبين الإنسان والعالم في صراعه المرير مع الواقع المبني على الدياليكتيك [**]، وتوضيح الفعل في سياقه التاريخي، على أن التاريخ مصدر الفن الأساسي في إنتاج الأفكار.

وتعتبر الملحمية تجربة يتم فيها تحويل المعنوي إلى مادي بمتعة بالقياس إلى الجمهور، يجعل أحداثها قريبة من وعيه، هذه التجربة لا تهتم بصنع العاطفة ولا بإنتاج التطهير من الخوف، بل هي

[1] - رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن،مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة،1971، ص 148.
[2] - ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص77.
[3] - إريك بيتنلي، المسرح الحديث، ترجمة محمد رفعت عزيز، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1965، ص 370.
[**] الدياليكتيك: هو الجدل، أي محاولة الوصول إلى الحقيقة من خلال رأيين متناقضين ينشأ رأي ثالث يقودنا إلى الحقيقة.

خاضعة للتغيير الإيجابي في وظيفة المسرح من خلال الصراع القائم بين الطرفين، فينتج عنه موقف آخر يقود إلى الحقيقة بأسلوب تغريبي كما هو في الواقع[1].

تقدم المحاكاة في الملحمية على أساس الأفعال الحيوية والتصوير المتنوع للشخصيات عن طريق اللوحات، بسلب تلك الشخصيات لأفعالها والتوصل إلى النتائج عبر التجربة بالنقد والتحليل، حيث تعرض الأحداث باعتبارها عواقب محتومة نتيجة الواقع الحقيقي (الحتمية التاريخية)، والشخصية فيها كمية ليست بحاجة إلى التحديد التام لأنها ليست شبيهة بالواقع وإنما هي الواقع في حد ذاته[2].

تقوم الملحمية على تداخل خاصيتين هامتين هما الخاصية الشكلية والخاصية الفكرية العميقة أو الإيديولوجية، وتدخل المتلقي كطرف أساسي في معادلتها؛ فهو أكثر أهمية حتى من المسرحية نفسها، لأن العملية الدرامية برمتها تقوم من أجل هدف واحد وهو تعليم وتوعية المتلقين، و"الفن الذي لا يضيف شيئا إلى تجربة الجمهور والذي يغادره كما وجده]...[ويؤكد أراء فجة ومهترئة، إن فنا كهذا لا يساوي شيئا"[3]، لأن المسرح الملحمي وسيلة هامة في تعليم المتلقي وتوعيته، حتى يبقى يقظا مراقبا وناقدا للأحداث، يساهم في اللعبة المسرحية ومتجاوزا الدور السلبي الذي ألفه مع المسرح التقليدي[4].

[1]- ينظر، إريك بيتنلي، المسرح الحديث، ترجمة محمد رفعت عزيز، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1965، ص77.
[2]- ينظر، ماري إلياس- حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص77.
[3]- عدنان رشيد، مسرح بريخت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1988، ص201.
[4]- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري/جامعة وهران، دار الرشاد، ط 1، 2012، ص152.

- **ملحمي**: هو أسلوب يدل على شكل مسرحي أو اتجاه، له زمن مغاير يمتد إلى التاريخ البعيد، فيعرض الأحداث الماضية على أنها تجري الآن على جمهور يمتاز بنوع من النباهة والهدوء، كما يعتبر عرضا للنشاط الفردي والمحدود ضمن العالم المحيط.

أحدث مصطلح "ملحمي" الذي وضعه برتولد بريخت، ثورة على المسرح التقليدي، حيث يقوم على فكرة تجاوز الوحدات الثلاث، والاعتماد على مبدأ التغريب وكسر الإيهام، أين يتم فيه رسم صراع الشخصيات من خلال عرض مجموعة من اللوحات المشهدية التي لا ترتبط مع بعضها البعض في سياق حدث واحد، فالوحدة لا تتحقق في مجال الحكاية بل في مجال وحدة الفكرة الأساسية، فالصراعات الفكرية والاجتماعية والسياسية أو الإيديولوجية تنتهي بإعادة الانسجام الاجتماعي أو فرض النظام السياسي، حيث أكد بريخت على ضرورة الفرد وأولويته في إثارة الصراع الطبقي بين الشخصية والمجتمع، وهذا ما يبرر ظهور الاتجاه الملحمي البريختي بوصفه تيارا مسرحيا تجاوز كل ما هو سائد في المسرح مع بداية القرن العشرين، حيث أعطى للمسرح وظيفة تعليمية اجتماعية فاعلة تقتحم الفعل السياسي، من أجل إحداث التغيير الشامل في جميع مناحي الحياة.

شكل منهج بريشت أو بريخت انقلابا فنيا عميقا في الساحة المسرحية في جلّ بقاع العالم، وقد تمّ الإعلان عن ظهور بريشت بمسرحه الثوري في حقل المسرح مبكرا في العشرينيات، معلنا بذلك عن ثورة جديدة في الفن، حيث انتهج أسلوب التغريب [*] الذي يهدف إلى إقناع المشاهد، بأن ما يقوم به الممثلون على الخشبة إنما هو تمثيل مصطنع لحقيقة اجتماعية أو حالة سياسية يعيشها الشعب و التي تستدعي إحداث تغيير جذري فيها.

[*] التغريب: هو أسلوب دراسي يريد من خلاله بريخت نزع صفة البديهية عن الحادثة أو الشخصية، وإثارة الاندهاش والفضول حولها، أي تغريب المألوف وجعله شيئا غير عادي.

يعتمد منهج بريشت على الثورة والمجابهة الشعبية لكافة أساليب القهر والتسلط، وهذا مؤشر واضح على تأثر بريشت بالفكر الإيديولوجي الشيوعي، والانطلاق إلى المزيد من الحرية الإنسانية، "إذ ليس المهم ترك المتفرج وقد تطهرت روحه، بل تركه وقد تغير كيانه، أو بالأحرى تركه وفي نفسه بذور التغيير التي ستنمو خارج المسرح عمّا قريب" [1]، حيث يبين أن بريخت كان يعتمد على تنمية متعة الفهم والإدراك لدى المتلقي وتوعيته على المعاناة الإيجابية التي تدفع به إلى تغيير الواقع.

"وتيار المسرح البريختي هو واحد التيارات العالمية التي تسود في المسرح المعاصر ليس في ألمانيا وحدها فحسب بل في العالم كله، وقد نجح بريخت في خلق تيار عام تبناه العديد من الكتاب والمخرجين في العالم ولا زالوا يسيرون على منهجه حتى الآن"[2].

- التغريب الملحمي وفكرة التطهير:

يعرف الدكتور إبراهيم حمادة التغريب فيقول: "الصورة المغربة هي عبارة عن عرض لشيء أو موقف مألوف لنا في إطار القول أو الفعل يظهر غريبا، إنه القوة التي تجبر المشاهدين على رؤية أو إدراك شيء تعود على رؤيته]...[حتى يصبح من السهل الاعتقاد بأن هذا الشيء دائما كذلك]...[عندما نغرب شيئا مألوفا لنا ومعتادين عليه، فإننا نضعه في وضع الشيء الجديد اللاحتمي"[3].

وبالتالي، يعتمد المسرح الملحمي بشكل متكرر على مصطلح التغريب، فإذا كان المسرح التقليدي مسرح يرتكز على سرد معاناة الإنسان عن طريق المنولوج من خلال أداة الحوار، فإن المسرح

[1] - عبد العزيز محمد، أزمة المسرح العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1993، ص164.

[2] - بوكروح مخلوف، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة الجيش، العدد 188 ، سنة 1979، ص49.

[3] - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1971، ص107.

الملحمي يرتكز إضافة إلى الحوار على السرد والأغاني وآليات الراوي والفرجة ، والذي يؤدي إلى تغريب الحادثة الفنية عند المتلقي، حتى يفسح له مجال للتفكير ويجعله يعي ما يحدث أمامه، مستنتجا ومعلقا وناقدا من أجل التغيير في المجتمع، وعلى المؤلف أن يستغني عن إيهام المتلقي بالحقيقة، من خلال عرض أحداثه عن طريق لوحات منفصلة تُكوِّن في الأخير فكرة واحدة دون الاعتماد على المنهج التقليدي، الذي يركز على الصراع الدرامي وما يحدثه من انفعال واندماج للمتلقي مع الشخصيات في العمل المسرحي.

أما بالنسبة لمصطلح التطهير الذي يتحدث عنه أرسطو ، باعتباره يأتي جراء إثارة عاطفتي الشفقة والخوف، باندماج المتلقي مع البطل المأساوي في التراجيديا، فبريخت يربط هذا بحقيقة أخرى، مردها التغريب المسرحي في النص، لهذا جعل من المسرح عبارة عن موازنة بين العقل والعاطفة وذلك بفصل كل منهما عن الآخر، إذ لا ينفي بريخت الإيهام [*] كلية، بل يجب أن يكون هذا الإيهام ملحميا، واستعمل بريخت هذا المصطلح أول مرة عند اقتباسه لمسرحية "رؤوس مدورة رؤوس مدببة"، التي تقدم غربة الإنسان في عالم تحكمه قوى طاغية، وهذا الاغتراب يولد نوع ا من الانعزال يكون أثره سلبي بالنسبة للإنسان، والتطهير في رأي بريخت هو عملية تنويم مغناطيسية تجعل من المتلقي عنصرا سلبيا، ولا بد من التخلص من هذه الظاهرة المرضية[1].

كما كانت عودة بريخت إلى التاريخ والأساطير في أعماله المسرحية، محاولة إعطائها صبغة جديدة تختلف في توظيفها عن المسرح التقليدي، بهدف تعليم المتلقي وحثه على العمل المتواصل من أجل

[*] الإيهام: هو عملية السيطرة على شعور المشاهد، بإقناعه أن ما يشاهده على الخشبة هو حقيقي، لهذا فإن الإيهام الملحمي حسب بريخت هو إيقاظ لعقل المشاهد من خلال تنبيهه بأن ما يحدث أمامه ما هو إلا تمثيل.

[1] - ينظر عدنان رشيد، مسرح بريخت، م س، ص 24.

الثورة والتغيير وإزالة الاغتراب الروحي، معتمدا على الملحمة و السياسة والأفكار الإيديولوجية، مستعملا تقنية الراوي لسرد أحداث مسرحياته، مكونا بذلك صورة الفرد في تفاعله مع المجتمع.

4. طبيعة السرد في المسرح:

لعل أهم عنصر يميز الدراما هو المحاكاة، لأنها تحاكي أو تعيد محاكاة أحداث وقعت أو يفترض وقوعها في العالم الواقعي أو في العالم المتخيل، والشيء المشترك بين هذه الأنواع المختلفة من التمثيل هو أنها جميعا حدث محاكى، فالنص الدرامي لن يأخذ بعده الحقيقي إلا بعد تجسيده فوق الخشبة، وعكس ذلك هو أدب ويمكن قراءته كقصة، هنا يتداخل الأدب السردي والشعر الملحمي والدراما، ومن هنا فإن العنصر الذي يميز الدراما عن هذه الأنواع الأدبية هو العرض أو التمثيل[1].

إن الفرق بين السردي والدرامي، فيكمن في أن السردي عندما يقرأ يتم إدراكه على أنه حدث في الماضي، أما الدرامي فإنه يخلق حاضرا، وفي هذه الحالة يصبح الراوي بحضوره في المكان وسرده لحكايته هنا والآن، أو يعيد تمثيل نفسه كشخصية.

وقد عمد الناقد والمنظر الألماني "ليسنج" إلى تحديد الفرق بين الشعر والفنون البصرية من خلال توضيح كيف يعالج نفس الحدث في قصيدة وصفية وفي قطعة شهيرة من أعمال النحت، وعرّف الفنون البصرية بأنها تحدث في المكان دون امتداد في الزمن، بينما القصيدة تتحرك في الزمن وحده دون أي امتداد مكاني ، أما الدراما (الحدث المحاكى) الذي يتكشف في الحاضر وفي حضور جمهور من المتفرجين أمام الأعين المجردة، والذي يعيد تمثيل الحوادث الماضية الخيالية أو الحقيقية ، "فهو فن فريد، إذ

[1] - محمود عبد العزيز، البناء الدرامي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص6.

يجمع بين البعدين الزماني والمكاني، والدراما بهذا المعنى هي رواية يمكن رؤيتها، بل صورة زودت بالقوة لتتحرك عبر الزمان"[1]، ويقتصر ظهور السرد في المسرح على بعض الأشكال المسرحية مثل الملحمية، التي تعتمد على السارد بصفة متفاوتة، علما أن السارد في المسرح يشكّل نواة اتصال بين السرد والمتلقي، لأنهما عالمان لا يلتقيان إلا في المسرح الملحمي، لأن الكاتب يتكلم باسمه وباسم الجماعة وينبغي وقوفه بين ما هو خيالي وما هو واقعي وما هو تاريخي في صراع دائم من أجل وصول أحدهم إلى الحقيقة.

هنا جاء الكاتب والمخرج الألماني برتولد بريخت، الذي يعد من أهم الكتاب الذين وظفوا السرد في مسرحهم، حيث استفاد من القالب السردي القائم على عنصر التغريب ، الذي يشكل قطعا في استمرارية الحدث وكسر الإيهام من خلال التأكيد على ظروف إنتاج الكلام، لأن السرد في المسرح الملحمي - على عكس المسرح الدرامي- يقدم نفسه على أنه سرد مقصود، حيث يؤدي إلى التغريب من خلال عناصر واضحة تفضي إلى تفكيك المضمون عبر تقديمه على شكل سرد وحوار.

- وظيفية السرد في المسرح الدرامي:

إذا كان السارد في الرواية يشكل جسرا اتصاليا بين السرد والمتلقي، فإن هذين العالمين لا يلتقيان في المسرح الدرامي ، كما سبقت الإشارة إليه ، ويقتصر ظهوره على بعض الأشكال المسرحية، وبشكل خاص في المسرح الملحمي، ذلك أن السارد في المسرح عنصر اصطناعي؛ أي أنه لا يتدخل في نص العمل، باستثناء المقدمة أو في الإرشادات المسرحية عندما تقال أو تعرض ، والحالة الأكثر انتشارا هي حالة الشخص السارد الذي يحكي ما لم يتمكن عرضه مباشرة على المسرح. وأحيانا نجد أنه من

[1]- مارتن إسلن، مجال الدراما، ترجمة السباعي السيد، القاهرة، وزارة الثقافة، د ط، د.ت، ص35-49.

الصعب رسم الحد بين السرد والفعل الدرامي، نظرا لأن كلام السارد مرتبط دائما بخشبة المسرح ولأنه يتحول إلى فعل درامي تقريبا.

ويتولى السارد المسرحي مسؤولية الفرجة؛ أي أنه القائم على الحفل، المنظم لمواد الحكاية ومقترح الحل لمشاكلها، كما يزود الجمهور مباشرة بمعلومات ضرورية ويخبره بمختلف الأحداث والوقائع.

ولا يوظف السرد في العمل المسرحي جزافا، وإنما لتأدية وظائف بحسب طبيعة العمل ، ويؤتى به ليلبي ضرورة درامية، تتمثل في تعريف المتلقي بالأحداث القبلية، مثلما يحدث في مقدمة المسرح الكلاسيكي التي تشتمل على سرد يأتي في شكل مونولوج أو حوار تتجاذبه شخصيتان كل واحدة منهما تجهل ما ترويه الأخرى ، وغالبا ما يتضمن السرد حدثا من الماضي البعيد أو القريب، يجري خارج خشبة المسرح، إخبارا وإبلاغا عما يحدث في وقت السرد نفسه، وهو ما نسميه الفعل في الحكاية[1].

وهناك شروط لتوظيف السرد في العمل المسرحي، "مثل إمكانية طوله في المقدمة واقتضابه في سيرورة الأحداث والخاتمة حتى لا يقوض بناء الحدث. هذا وقد يُعرِّف السرد بما يجري بعيدا عن الركح في أماكن أخرى حتى لا تخرق وحدة المكان إذا ما قدم على الخشبة، ومن وظائف السرد أيضا التعريف بالشخصيات وبكل ما يسبق بداية الفعل الدرامي"[2].

لا يتدخل الراوي/السارد في نص العمل المسرحي باستثناء المقدمة أو الإرشادات المسرحية، أو ما لا تستطيع الخشبة عرضه، فيقوم السارد بوصفه ليجعل المتلقي في موقع الأحداث، وكثيرا ما يعسر وضع حدود فاصلة بين السرد والحدث الدرامي، ذلك أن كلام السارد يكون في صلة وثيقة مع ما

[1] - ينظر، مصطفى الزقاي جميلة، خصوصية ووظيفة السرد في المسرح المهرجان الدولي للمسرح المحترف،ط2، 2010، ص6.
[2] - م ن، ص7.

يعرض على الخشبة، إذ يتحوّل إلى فعل درامي Acte dramatique تقريبا، ويضطلع السارد بمسؤولية الفرجة لأنه هو الذي يتولى تنظيم مواد الحكاية ويتكفل بإيجاد الحلول الناجعة لمشاكلها، كما يزود المتلقي بالمعلومات والأحداث الضرورية المختلفة.

لم يكن استخدام السرد في المسرح محبذا، واللجوء إليه كان ضرورة درامية في المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي الفرنسي لا مفر منها، لما تتطلبه قواعد الكتابة المسرحية الصارمة من تكثيف لزمن الحدث والتزام بوحدة المكان. لهذه الأسباب تعامل هذا الشكل من المسرح مع السرد حتى عدّ عرفا من أعرافه المسرحية[1].

يشكل السرد الأساس الذي انبثقت منه أنواع روائية منظومة شعرا ثم نثرا، وكل أشكال الأدب الشفوي الذي عرفته الحضارات القديمة مثل الملحمة، السيرة، الحكاية الشعبية، الرواية، القصة، وكل أشكال الفرجة التي تقوم على الرواية والقص.

[1]- ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص249.

الفصل الأول

عناصر الكتابة المسرحيــة بين الدراميهة والملحميــة

المبحث الأول "بنية النص الدرامي"

الأسس القاعدية للكتابة المسرحية

- الفكرة
- الموضوع
- الحكاية
- الزمن والمكان

الأسس البنائية للكتابة المسرحية

- الفعل
- الشخصيات
- الحوار واللغة
- الصراع

المبحث الثاني "العناصر الملحمية في النص المسرحي"

- الحكاية
- الفكرة/الموضوع
- الفعل
- الشخصيات
- الحوار والسرد
- والزمن والمكان

المبحث الأول: "بنية النص الدرامي"

صارت عودة النص المسرحي القوي إلى الساحة الفنية ضرورة إنسانية وسياسية وحضارية. والذي يعد وسيلةً لإثبات الذات وطريقة لتعميق الرؤى والآمال، وهذا لن يتأتى إلا إذا عادت إلى أركان بِنية الدراما والقواعد الصارمة التي لا يكون المسرح مسرحا إلا بها ، كما إن أصول الدراما بعد إعادة النظر فيها والتخلص من بعض قواعدها التي لم تعد مناسبة للعصر ؛ أي من التقليد إلى التجديد في الأدب المسرحي بشكله الجديد، وهذا ما جاء به بعض المنظرين على مستوى الكتابة أمثال هيجل وبيسكاتور وبرتولد بريخت، هذا الأخير الذي يعود إلى ما قبل الدراما بعد أن يعيد النظر في أصولها. وهو تمردٌ عليها بمقدار ما هو تأكيدٌ لها ، ولا يقف عند أصول الكتابة وحدها، بل يتعرض لتجسيد النص المسرحي على الخشبة لكي يستكمل الحالةَ المسرحية التي هي نص وعرض، وبذلك يحاول أن يضع أمامنا أسلوب التعامل لا مع النصوص الجديدة فحسب، بل مع نصوص البشرية جمعاء ، فما أنتجته البشرية من الأدب المسرحي هو الموروث الحضاري لجميع الشعوب في جميع العصور.[1]

وسيحاول الفصل تتبع أصول المسرحية وفن كتابتها، بالتعرض للعناصر التي نظر لها أرسطو، والتي تبقى هي الأساس في بنية النص المسرحي، مرورها بنظيرتها الملحمية التي جاءت ثورة ضد المنهج الأرسطي.

1- ينظر، فرحان بلبل، النص المسرحي - الكلمة والفعل- من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – 2003، ص10.

أ. الأسس القاعدية للكتابة الدرامية

1 -الفكرة:

يرى بعض المنظرين * أن الفكرة هي الهدف العام والجانب الفكري للمسرحية، وهي تلك الآراء ووجهات النظر والأحاسيس المعبر عنها من قبل الشخصيات بأفعالها وأقوالها، ويرى آخرون أنها الحس الكوني الشمولي الذي يمكن أن يجعل الناس متشابهين مجازيا وحتى متماثلين في الكشف مباشرة عن الحالات المتناثرة في أهدافهم[1].

وتبقى الفكرة محل عدة تفسيرات بين منظري المسرح، حيث يرى البعض أنها "مشروع أو موضوع بحث أو أطروحة وفكرة جذرية أو فكرة أساسية" [2]، والفكرة هي المقدمة المنطقية لأنها تشتمل على جميع عناصر العرض.

وهذه الفكرة التي يضعها الكاتب المسرحي، هي التي يستخلصها فريق العمل المسرحي كي تتحول من فكرة في المسرحية إلى رسالة نبيلة تخدم المجتمع والحياة، لهذا لا بد أن تكون لكل مسرحية جيدة فكرة أساسية، واضحة المعالم. ومهما كثرت الطرق لصياغة الفكرة، ومهما اختلفت الصياغات فإن الفكرة ستبقى واحدة [3]، وهي الجانب العقلي والمنطقي للنص المسرحي، وما يمكن التأكيد عليه هو أن جميع عناصر العمل الدرامي - من شخصيات وحوار وصراع وغيرها- تعمل من أجل تجسيد فكرة معينة، "وأي موضوع سواء كان قديم التطرق أم كان من ابتداع الشاعر نفسه، فإن عليه أولا أن يحدد الفكرة

* أمثال لايوس إيجري، شكري عياد وإبراهيم حمادة.

1- ينظر، لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ص43.

2- م ن، ص 45.

3- ينظر، م ن، ص54.

العامة وبعد هذا فقط، يؤلف الأحداث الفرعية ويبسطها" [1]، فالفكرة إذن هي الدعامة الارتكازية التي يستند عليها الكاتب في صناعة المسرحية ويكشف بها الخيوط، ويرسم من خلالها الهدف العام، وبمعنى آخر هي عصارة اللعبة المسرحية ودعامتها[2].

كما تحمل الفكرة في ثناياها أفكارا جزئية تغذيها وتتغذى بها، إلى أن تصل إلى هدفها في النهاية. والفكرة الجيدة لا بد أن توحي للمتلقي بالشخصيات ومواقفها وصراعها القائم بينها، كما لابد أن توحي لنا بالنهاية الحتمية والمبررة[3].

إن الفكرة أو الهدف الأعلى الذي يبنى عليه النص الدرامي، هو مدار هموم العصر في مجتمع الكاتب. وهو المعركة الفكرية التي خاضها الكتاب عبر العصور في مجتمعاتهم، وهو الذي يعطي مسرحياتهم قيمتها الأدبية، "ومن الضروري أن يكون للمسرحية فكرة أساسية، مترابطة الأجزاء تعبر عن معنى في ذهن المؤلف يريد أن ينقله لمشاهديه، ومما لا شك فيه أن لكل إنسان طريقته الخاصة وفلسفته في معالجة الأمور، لأن المسألة فيها وجهة نظر ولكل إنسان وجهة نظره الخاصة التي تدفعه لمعالجة موضوع ما"[4]. فالفكرة بوصفها أحد أهم العناصر المكونة للدراما، أي "إنها القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة..."[5]. وبالتالي هي التي تبين قدرة الكاتب على الخوض في موضوع معين بصورة درامية تبين للمتلقي بصورة واضحة ما يريد قوله المؤلف. إذ تتكون الدراما من أساسيتين اثنتين هما المضمون والشكل، ويعتبر المضمون هو الشبه بين المسرحيات وحلقة الربط بين التقنية والفنية والتي يتخذ بهما

1- أرسطو، فن الشعر، تر: شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1976، ص49.
2- ينظر، فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2001، ص78.
3- ينظر، لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، م س، ص58.
4- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1977، ص121.
5- أرسطو، فن الشعر، تر: شكري عياد، م س، ص54.

المضمون شكلا معينا، أي أن الفكرة هي ذلك المضمون الذي يختلف شكله بين الفنانين عن طريق الصنعة المسرحية والمتكونة من مجموع العناصر كالفعل والشخصيات والصراع عن طريق المحاكاة،

نستنتج إن الفكرة هي جوهر المسرحية ولبها، وعلى الكاتب أن يعي ما يطرحه من أفكار إن على مستوى النص أو على مستوى التجسيد، وعليه أن يحدد ويعرف جيدا ماذا يريد أن يقول ولماذا؟ والفكرة تعمق الحكاية والحكاية توضح الفكرة وبذلك يقوم الموضوع بمهمته في خلق المسرحية، وهذه هي الحالة التي يتشابك فيها الموضوع بالحكاية أي علاقة الشكل بالمضمون.

يفضل لايوس إيجري أن يسميها مقدمة منطقية، لأنها تشتمل على جميع العناصر التي تحول كل هذه الكلمات إلى تصور به معاني هذه الكلمة، ولأنها أقل عرضة لسوء التأويل ولقد كان (فردند برونتير) يطالب كتاب المسرحيات بأن يبنوا الهدف الذي يرمون إليه من مسرحياتهم وأن يجعلوا الهدف نقطة البداية وهذه هي المقدمة المنطقية [1]، وترتبط المقدمة المنطقية التي أشار إليها لايوس إيجري بأسلوب الكتابة فهو يعتقد أن جوهر الفكرة لأية مسرحية لابد أن يبرر من خلال المشهد الافتتاحي؛ حيث تتضح فيها طبيعة الصراع والشخصيات.

وإلى جانب هذا ، توجد تعريفات أخرى ، أين تعتبر الفكرة الأساسية في المسرحية هي بداية العمل فيها، أو إن المسرحية تفتقر أن يكون لها موضوع والذي يقصد به المقدمة المنطقية أو الفكرة. ويذهب البعض في تفسير مصطلح الفكرة إلى القو ل أنها تلك المقدمة المنطقية التي على الموضوع أن يحدد مسار الحكاية فيها عن طريق أفعال ومواقف الشخصيات[2].

1- ينظر، لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، م س، ص45.

2- ينظر م ن، 47/46.

تتفق هذه التعريفات على أن الفكرة تدل على الهدف المراد تحقيقه عبر شكل الموضوع، فهي الجانب العقلي والانفعالي للمسرحية، هذه الأخيرة مهما كان مستواها لا تخلو من آراء ووجهات نظر وعواطف متعارضة تفصح عنها أفعال الشخصيات على شكل أزمات مولدة للصراع وكلها تهدف إلى تأكيد الفكرة. فالشخصيات والحوار والصراع ما هي إلا عناصر تجسد الجانب المحسوس لفكرة المسرحية، التي تصبح بهذا المعني سابقة لكل أجزاء العمل المسرحي الأخرى ، وهذا ما يؤكده أرسطو في قوله: "سواء أكان الموضوع قديما طرقه آخرون أم كان عن ابتداع الشاعر نفسه فإن عليه أولا أن يحدد الفكرة العامة وبعد هذا فقط يؤلف الأحداث الفرعية ويبسطها "[1].

لاشك أن الأدب بشكل عام والمسرح بشكل خاص ليس حوادث تعد للتمثيل فقط، بل هو عمل يؤدي رسالة، فهو ينقل للناس الحقائق عن المجتمع والحياة التي يعيشونها ، فإن لم يقل شيئا كان هو والعدم سواء، لذلك "لابد لكل مسرحية جيدة من فكرة أساسية واضحة المعالم سليمة التكوين ومن الممكن أن يكون هناك أكثر من طريقة واحدة لصياغة هذه الفكرة ، إلا أنه مهما اختلفت الصياغة فإن الفكرة سبتقى واحدة"[2].

وتعد أيضا نسيجا مركبا من مجموعة أفكار جزئية والتي تقترن اقترانا مباشرا مع مكونات الفعل الذي يهدف إلى وحدة المواضيع، والتي يفترض أن تتوفر في العمل الجيد كي تغدي الفكرة الرئيسية التي

1- أرسطو فن الشعر تر: شكري عياد، م س، ص 49.

2- لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية م س ص 54.

تتجمع حولها الأحداث والمواقف ، "فعمل الكاتب هو أن يأخذ المادة ثم يتبين ما فيها من إمكانيات ثم يرفث فيها الحياة الضرورية، والتي تثير الاستجابة الضرورية لدى المتفرجين "[1].

ويرى لايوس إيجري أن كل فكرة جيدة لابد أن تتألف من ثلاث أجزاء لا غنى عن كل منها في المسرحية الجيدة، "الجزء الأول يوحي إلينا بالشخصيات وبأخلاق الشخص المقصود أما الجزء الثاني فهو يوحي بالصراع، أما الجزء الثالث فيوحي لنا بالنهاية" [2]، وهذا ما يتناسب مع رأي أرسطو حول أجزاء الفعل الدرا مي المتكون من بداية ووسط ونهاية ، والتي تترابط فيا بينها ترابطا منطقيا في إطار وحدة الفعل، الذي بدوره يحافظ على وحدة الفكرة الأساسية.

تعني الفكرة إذاً حسب أرسطو، القدرة على التعبير باللفظ وينبغي لها أن تتوفر على العناصر التالية:

أ. **الوضوح:** وهو التعبير عن الهدف العام للمسرحية بلغة سليمة وموجزة دون تكلف أو اصطناع، فبوضوح الفكرة نلفت انتباه المشاهد ، فلا نغرقه في متاهات الكلمات، و يحير في فك شفرات الألفاظ وينسى المغزى والهدف من الفكرة المسرحية وأحداثها[3].

1- روجرم بسفليد، فن الكاتب المسرحي، تر: دريني خشبة، مكتبة النهضة، مصر، 1964، ص 83.

2- لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، م س، ص 58.

3- ينظر، محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، م س، ص 39.

ب. التفنيد: هو قدرة الشخصية - على طول خط المسرحية - على رفض الأفكار المقابلة بما يقوي مواقفها أمام موقف مضاد ، يجعلها تضعف ذلك الموقف وتنتصر لفكرتها الأولية بشرط السببية المقنعة[1].

ج.القدرة على إثارة الأحاسيس: إن هدف الدراما الرئيسي هو القدرة على لفت العواطف، كالخوف والغضب والشفقة، ويكون ذلك من جدية الفعل وأخلاقياته[2].

د. الإسهاب والإيجاز: وهو الاختيار الصحيح للغة المعبر بها عن الأفكار، ولا يتأتى ذلك إلى عن طريق الحوار الموجز والمقتضب المباشر الذي يتطلب الاسترسال في الكلام دون حشو، وهذا لا يعني الاختصار في الحوار إلى درجة الإبهام، ولا الإطناب إلى غاية الملل.

تدل التعريفات السابقة وغيرها على أن الفكرة هي الجانب العقلي والمنطقي والأهم لأي عمل درامي، ويأتي التأكيد على ذلك من خلال تفاعل مجوع العناصر الدرامية فيما بينها من أحداث وشخصيات وصراع تحت فكرة واحدة، الأمر الذي يجعل منها المنطلق الأول لكل نص مسرحي، فالفكرة من هذه الزاوية تعمل على تقديم موضوع المسرحية "والموضوع سواء كان قديم التطرق أو كان من ابتداع الشاعر نفسه، فإن عليه أولا أن يحدد الفكرة العامة وبعد هذا فقط، يؤلف الأحداث الفرعية ويبسطها" [3]، كون تحديد الفكرة يساعد المؤلف على الخوض في عمله الإبداعي بصورة واعية تجعله يركب الأحداث الفرعية تركيبا منطقيا يخدم الحدث الرئيس.

1- ينظر، م ن، ص32.
2- ينظر أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، م س، 102
3- أرسطو، فن الشعر، تر: شكري عياد، م س،ص 49.

2 -الموضوع.

يعد الموضوع بكل بساطة هو تلك الفكرة التي يريد الكاتب إيصالها إلى الناس في عصره. ولو رجعنا إلى تاريخ الأدب كله لوجدنا أنه كان ميدانًا للأفكار، بل يمكن القول أن إيصال الأفكار إلى الناس هو الذي خلق الأدب كله في جميع أنواعه.

كما أن محصلة النتاج البشري هو الفكر، الذي جعل من المسرحية الناطق الرسمي باسم الإنسان، حيث ساهم في اكتسابه انتصاراته الروحية والاجتماعية، وبالموضوع كُشفت الحكومات والأنظمة المستبدة، وثار الكتاب ضد الجهل والفساد الأخلاقي والطبقية الاجتماعية[1].

والمسرح هو الزعيم الأكبر لكل المطامح الاجتماعية والسياسية والإنسانية التي كان المجتمع يسعى إليها، وسبب ذلك أن المسرح شديد الالتصاق بالمشاهدين، فيخاطبهم مباشرة ويكون لهم رأيا جماعيًا. ويؤدي ذلك إلى نوع من التوعية والدفع على اتخاذ المواقف، وحين انتشرت البريختية وأمثالها في أن يكون المسرح محرضًا للناس على التغيير ويخلق عند الناس موقفًا جماعيًا حول أمر من الأمور بسبب طبيعة صلته المباشرة الحية المثيرة بهم. "والحكايات والنوادر القصيرة التي تروي حدثا ما تثير سلسلة الأفكار أسرع من الموضوعات، ولهذا من المستحسن التركيز فيها"[2].

تطرق أرسطو في تعريفه للتراجيديا إلى الفعل النبيل التام الذي يعني تناول موضوعات جادة وعلى قدر عظيم من الأهمية والتأثير، ومعالجة قضايا السلوك الإنساني وصراعه مع نفسه ومع من حوله

1- ينظر، ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، تر: عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون، بغداد-1986، ص89.

2- م ن، ص91.

من كائنات[1]. أي على الكاتب أن يختار المواضيع المعالجة من الناحية الجمالية والأخلاقية حتى وإن كانت غير مقبولة نظريا، إلا أن الكاتب المقتدر يستطيع أن يجعل من مواضيعه قابلة للتصديق أخلاقيا عبر مبدأ السببية المنطقية التي تفضي إلى نهاية منطقية، فيحمل الموضوع في طياته قيما تترسخ في أذهان الجماهير لتصل إلى هدف التطهير.

لو راجعنا النتاج المسرحي عند أمة من الأمم في عصر من العصور، لوجدنا أن جميع كتاب ذلك العصر داروا حول موضوعات رئيسية واحدة تعد على أصابع اليد، وهي الموضوعات ذاتها التي تناولها بقية المبدعين، وإنه لمن "المستحيل أن نفكر في موقف درامي جديد، والهدف يجب أن يكون نظرة جديدة وموقع مختلف أو معالجة معاصرة للموضوع القديم" [2]، إذ تحول الفن المسرحي إلى محلل اجتماعي وناقد سياسي وناصر البشرية على المظالم، ومن هذا الموضوع نبعت جميع الدعوات الاشتراكية في مختلف تلويناتها، هذا الموضوع استولد أفكارا قليلة هي: (الفقر، الظلم الاجتماعي، الحب، العاطفة، التكافل، القهر السياسي، الدعوة إلى التغيير) تفرعت عن موضوع أصلي هو واقع المجتمعات، وإذا به يخض الحياة العربية والمجتمع العربي، ولو راجعنا مجمل النتاج الأدبي والفني والفكري الذي أبدعه العرب، لم نجده يخرج عن هذا الموضوع بجميع فروعه المختلفة.

إن أهمية الموضوع في المسرحية، تنبع من أنه يصبح نهر الأفكار العظيمة التي تنير درب البشرية، وهذا الدور الكبير للموضوع والمسرح لا يكون خاليا من (الذهنية) بحجة أنه فن بصري قبل وبعد كل شيء، ولعل إريك بينتلي قد أجمل أهمية الموضوع بقوله: "إذا كان الذهن الذي ينبثق عنه

1- ينظر شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص18.

2- ينظر، ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، م س، ص89.

الفكر، يلعب دورًا مهمًا في الأدب عمومًا، وفي الأدب الدرامي خصوصا]...[وإن الدراما ليست أكثر عاطفة وحسب، بل أكثر فكرا أيضا]...[وموجة الدراما العظيمة تهدر بفكرة معينة، وهذه الفكرة هي الروح التي تشيع في الحركة الجديدة في التاريخ، إنها صورة جديدة للإنسان"[1]، وهذه الفكرة التي يضعها الكاتب المسرحي والتي يستخلصها فريق العمل المسرحي لكي تتحول من فكرة في المسرحية إلى رسالة سامية لها. ولابد للعرض المسرحي أن يحقق لنفسه هدفًا واضحًا وعميقًا يربط علاقته بالمتفرج، وكلما كان الهدف الأعلى عميقا وقويا وقريبا من الناس كان الإقبال عليه كبيرا، وقد يشفع الموضوع الحي القوي العميق لكثير من أخطاء العرض المسرحي، لكن الموضوع الضعيف أو البعيد عن روح العصر سيفقد العمل المسرحي نكهته وانسجامه والرسالة التي وجد من أجلها.

لا بد للموضوع أن يكون حاضرًا في ذهن الكاتب المسرحي وواضحًا ومركزا قبل الدخول في بناءه الدرامي، لأن المسرحية ما هي إلا حكاية تقوم على صراع بين طرفين، ولا يتصارع الناس في الحياة من غير سبب، وليس سبب الصراع إلا موضوع المسرحية وفكرتها وهدفها الأعلى وغايتها الفكرية والإنسانية والعاطفية، وهذا الموضوع هو المعركة الفكرية التي خاضها الكاتب عبر تجاربه الحياتية التي تعطي النص قيمته الأدبية.

تختلف الموضوعات في طريقة معالجتها إما باستخدام المؤلف/السارد في جزء، وفي جزء آخر يتقمص شخصية أخرى غير شخصيته ثم يروي القول على لسانها. ويرى أرسطو أن محاكاة الموضوع تأتي

1- إريك بينتلي، الحياة في الدراما، م س، ص114.

إما في هيئة حوار مباشر كما في الدراما، حيث تقوم الشخصيات تمثيل الأفعال تمثيلا مباشرا، و إما سردا كما في الملحمة أو الرواية عن طريق الكلام غير المباشر[1].

إذن، فمعالجة موضوع أو قضية ما لا يقتصر على وسيلة من الوسائل يجب توفرها كي يصل مغزاها ورسالتها إلى المتلقي، وإنما وجوب إيجاد الكيفية المثلى والصيغة المناسبة قصد إقناع المتلقي من جهة وإيصال فكرة المؤلف وموضوعه من جهة أخرى.

3 -الحكاية.

تعتبر الحكاية حجر الأساس الذي يبنى عليه العمل المسرحي، لأن المسرحية في مفهومها البسيط هي تلك الحكاية التي تروي عن الناس من حيث الأحداث التي تقع لهم، وموقفهم منها وتفسيرهم لها ومصائرهم فيها[2]، ومن دون حكاية يفقد النص لبه وتماسكه، ويصبح التعبير مجردا خاليا من المعنى والدلالة.

تحدد الحكاية الأحداث وتجعلها تصب في الفكرة وتنميها وتشد من أزرها في زمان ومكان مترابط، لأنها الامتداد الطبيعي والمباشر لبدايات الفكر الإنساني[3]، وهذا بغية التأثير في المتلقي وإقناعه، كما أن الحكاية ترسم أدوار الشخصيات وتعين ملامحهم الجسدية والنفسية وتحدد اتجاهم الاجتماعي والفكري، وهي بذلك الوضعية الأساسية التي ينطلق منها الفعل، وهي دوافع الشخصيات للوصول إلى الهدف الذي حتمته الحكاية، وهي أيضا مصدر الموضوع الدائرة أحداثه بين تلك الشخصيات.

1- ينظر، أرسطو فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، م س، ص72.

2- ينظر، عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، م س، ص43.

3- ينظر، أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، م س، ص105.

ليست الحكاية مجرد قص أحداث متجاورة مرصوصة ببعضها بعض دون علاقة منطقية سببية، وليست كذلك مجرد أخبار تقريرية نصية يغلب عليها طابع السرد، وإنما هي حكاية أحداث حسب ترتيبها الزمني وطابعها المكاني بطريقة فنية وجمالية مميزة، تتفا عل فيها الأحداث وتتحرك الشخصيات، وتنمو المواقف في اتجاه منطقي يتجه بالضرورة إلى نهاية منطقية مستمدة من الأحداث نفسها، إذ تترابط أجزاء الحكاية عبر تسلسل زمني نفهمه من خلال الحوار، هذا العنصر الذي يميز الدراما عن باقي الأجناس الأخرى هو خزان الحكاية والمعبر عنها في زمن الفعل الدرامي، أي أن الزمن يختلف ويتباين ما بين الحكاية والفعل، فالحكاية أحداثها جرت في الماضي ولا بد لها من أسلوب تعبير خاص بها، إما السرد أو المنولوج، وهنا فقط يمكن التمييز بين زمن الحكاية وتسلسله لأحداثها وبين زمن الفعل الملموس.

إن الحكاية المحبوكة دراميا هي التي ترتكز إلى فعل واحد، وتغذيه بأفعال جزئية من شأنها أن تزيد من تركيزه لا أن تساهم في شرود ذهن المتلقي وتفكيره، ومنه يضيع حبل القيادة الذي يوصل إلى الفكرة والحكاية في الدراما متميزة عن ما في سواها فهي ليست بالتاريخية التي تنقل حرفيا بتناغم كرونولوجي محكم، إنها مضبوطة بحيث تعطي لكل مقدمة نتيجة ولكل شيء مسبباته [1]، إنها تتميز بوحدة وواقعية المضمون.

ومنه، لابد للفعل في الحكاية أن يكون واحدا، فهو ليس مجرد مجموع أحداث جزئية متتابعة يحملها شخص واحد، إذ لا يمكن للمرء الواحد أن ينفرد بأداء وظيفة معينة لا تمت بصلة بهذا الكل، فالشخصية البطلة قد تقوم بأفعال متسلسلة ذات مواقف متباينة لكنها غير مترابطة تحت منطق

1- ينظر، ستيوارت كريفش، ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، م س، ص 29.

السببية، حيث لا بد أن ترتبط الأسباب بالمسببات و تؤدي المقدمة إلى نتيجة [1]، وعلى الحكاية في المسرحية أن تتميز عن الحكاية النمطية التي تروى في الحياة العادية، وأن يختلف كل الاختلاف عن الحكاية التاريخية التي تتقيد بالواقع وتقرر الحقائق تحت ترتيب زمني دقيق دون إبداع أو خيال فكري ، بحيث لا تتجاوز في ذلك الحكاية الساذجة التي لا يتقبلها العقل كحكايات القوى الغيبية والخرافة الزائدة عن المألوف دون الالتزام بضوابط الفن ومنطق الأحداث وواقعية المضمون ووحدة الحكاية[2]، لأن الفعل الدرامي ينقسم إلى أجزاء متسلسلة ومترابطة وفق الضرورة المنطقية دراميا، هي البداية والوسط والنهاية، ولابد للحكاية أن تتبع ذلك التقسيم والتسلسل المنطقي لأجزائها وتسير جنبا إلى جب وفق زمن الفعل وأحداثه، حتى تكون مقنعة للمتلقي عند معايشته للفعل الدرامي، وحتى لا يهيم بين ثنايا الحكاية وأحداثها باحثا عن أجزائها فيبتعد عن الاندماج الوجداني للأحداث.

الحكاية في المسرحية ليست إلا وسيلة للموضوع، ووعاءا للفكرة، والاهتمام المفرط بها يجعلها غاية في التسلية لا وسيلة لتبليغ رسالة نبيلة، لذلك دعا بريخت إلى تكسير هذه الوحدة وتسلسلها مما يجعلها تفقد تنمية إيهام المتلقي، لكن هذه الأغلوطة في أن بريخت كان ينادي بتحطيم تسلسل الحكاية، بدليل أن كل مسرحياته ذات حكاية محكمة السرد القصصي، لأن المسرحية أول ما تقوم عليه هو الإمتاع القصصي، ولأن الحكاية فيها مقصودة لذاتها قبل أن تكون وسيلة لأهدافها[3].

1- ينظر، ستيوارت كريفش، ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، م س، ص29.

2- ينظر، عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية،م س،ص44.

3- ينظر، فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة و الفعل، م س، ص40.

4 -الزمن والمكان:

مجال خاضت فيه شتى العلوم، كونه وبشكل مباشر مرتبط بوجود الإنسان ووعيه، لقد اهتم الفلاسفة في العصور السالفة بوضع الزمن في الأدب والفن، وقد ميز أرسطو (384-322 ق.م) المسرح عن غيره من الفنون والأجناس الأدبية من خلال الزمن، وأعتبر المسرح فن الحاضر يقدم أفعال أشخاص يعملون على أنها تجري الآن، في حين تروي الفنون السردية ومنها الملاحم ما حصل بصبغة الماضي.

إن محاولة تحديد ماهية الزمن في المسرح تخلق التباسا كبيرا، لأنه مرتبط بعناصر عديدة ومتنوعة، منها تحديد أبعاد الزمن في العمل، زمن امتداد العرض المسرحي وزمن امتداد الفعل الدرامي، الزمن أو الفترة التاريخية التي ترجع فيها الحكاية..الخ[1].

وتكلم أرسطو عن وحدة الزمان في العمل المسرحي، وقال بشأنها :" التراجيديا تحاول جاهدة أن تكون تحت دورة شمسية واحدة، وأن لا تتجاوز ذلك إلا قليلا" [2]، كما اختلف النقاد [*] حول هذا الموضوع، فمنهم من يرى أن أحداث المسرحية تقع خلال أربع وعشرين ساعة، ومن من يرى غير ذلك، لكن تبقى دوافع أرسطو في تحديد وحدة الزمان هي نظرته للمتلقي إذ يحاول أن يعطي صفة الإقناع لأحداثه المسرحية بصورة منطقية توافق تفكير المتلقين، ويرى الناقد الإيطالي كاستيلفرو

1- ينظر، ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، م س،. ص238.
2- أرسطو، فن الشعر، تر: شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص 58.
* أمثال شكري عبد الوهاب، ماري إلياس، حنان قصاب، إبراهيم حمادة....

CASTELIFROU أنه لا يجب أن يتعدى زمن الأحداث الزمن الذي يقضيه المتلقي في قاعة العرض[1].

تتوفر كل مسرحية في أي شكل أو مذهب أو مدرسة- على عنصري الزمان والمكان، "وهما كيان متكامل لا يمكن فصل الواحد عن الآخر، أو الحديث عن أحدهما بمعزل عن الأخر" [2]، لأنهما مقترنان بالفعل في المسرحية، مترابطان مكملان لبعضهما، فوقوع الفعل في مكان ما يوجب اقترانه بزمن معين والعكس صحيح.

أما وحدة المكان فلم يذكرها أرسطو في كتابه بل أوجدها الكلاسيكيون الجدد، ونسبوها إلى أرسطو، إذ يرون أن الجمهور الذي يرتاد المسرح يعرف تماما أنه ذاهب إلى مكان واحد، وهو قاعة المسرح، لذا لا يجب أن يتغير هذا المكان على طول خط المسرحية، أي أن يستمر الحدث من بدايته وحتى نهايته في نفس المكان[3].

والمكان المقصود هنا هو مكان الفعل، والزمان ليس زمن العرض وإنما زمن وقوع الفعل في المسرحية، كما يجب مراعاة الكاتب لوحدة الزمان والمكان في المسرحية، ووحدة الزمان التي حددها أرسطو بدورة شمسية واحدة[4]، كما أن معظم عروض الإغريق كانت تقع أحداثها في مكان واحد، وهذا ما استخلصه الكلاسيكيون الجدد ونادوا بوحدة المكان ونسبوها لأرسطو[5].

1- ينظر، شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 20.
2- بوشيبة عبد القادر، مسرح علولة مصادرة وجمالياته، م س، ص329.
3- ينظر، شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 21.
4- ينظر، م ن، ص20.
5- ينظر، م ن، ص20.

أعطى جل كتاب المسرح في الجزائر تنوعا كبيرا في العنصري الزمان والمكان، كونهم انتهجوا المدرسة الملحمية والتي تنادي بهذا التنوع في وصف الأحداث والانتقال بالزمن من الماضي والعبور به إلى الحاضر والمستقبل والعودة إلى الزمن البعيد وإسقاط الأحداث، كما عنيت المدرسة الملحمية-أيضا- بتنوع الأمكنة وتصوير الأفعال التي تجري خارج الخشبة.

ب. العناصر البنائية للكتابة الدرامية

1 -الفعل.

تعد المسرحية في بنائها الشكلي عبارة عن قصة محركها الأساسي الفعل الدرامي الذي ي صنعه المؤلف لتجسيد صراع ومواقف الشخصيات، وحينما شرح أرسطو أجزاء التراجيديا قال:" أنها محاكاة لفعل جاد وتام" أي أن الفعل عبارة عن حكاية كاملة غير مجزئة، فكل جزء منها يستمد وجوده من الكل، والحركة هي التي تعمل على ترابط أجزاء الفعل ، بحيث تشكل سلسلة مترابطة الأجزاء فكل موقف يمثل جزءا من الفعل -بعبارة أخرى- إنه لو فقدت أية حلقة من هذه السلسلة انفرط عقدها وغاب معني المسرحية واضمحل صراعها.

يعتبر الفعل من أهم عناصر الدراما، بل الدراما هي الفعل، وكلمة دراما مشتقة من الكلمة اليونانية (to do)[1]. والفعل صفة إنسانية يتم عن طريق التمثيل، أي فعل مرئي وحركة داخلية لما يتابعه المشاهدون من أحداث، وهو لا يعني أعمال ونشاط الإنسان فحسب، وإنما دوافع هذه الأعمال المنبثقة من قوة الإرادة الداخلية [2]. حيث ركز أرسطو على محاكاة الأفعال بقوله:" ولو برع المرء في تأليف أقوال

1- ينظر، ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، م ن، ص17.

2- ينظر أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، 1983، ص100.

تكشف عن الأخلاق وتمتاز بفخامة العبارة وجلالة الفكرة، لما بلغ المراد من المأساة. إنما يبلغه حقا بمأساة أضعف عبارة وفكرة، ولكنها ذات خرافة وتركيب أفعال"[1].

إذن الدراما هي حكاية يمثلها ممثلون على خشبة المسرح أمام جمع من المشاهدين، ولا يمكن للفعل أن يكون اعتباطيا أو عبثيا، وإنما هو فعل مباشر وسريع لا يقتصر على الحركة والقول، ويجب بالضرورة الإشارة إلى النموذج الكلي للأفعال التي يقوم بها الممثلون، أي أن الفعل يكون مثل "الموجة في ساحل البحر، تكون صغيرة ثم ترتفع وتكبر بحركة مستمرة من الارتفاع والسقوط حتى تنكسر وتتحطم في أعلى نقطة لها على ساحل البحر" [2]، إذ "يتوجه الاهتمام الرئيسي في الدراما نحو بطل المسرحية، وتمتلك الشخصيات الأخرى مقارنة معه أهمية ثانوية" [3]، فمعظم الأحداث تدور حول هذا البطل وتتأثر به ويتأثر بها أكثر من سواه من الشخصيات[4].

إن تعريف أرسطو في كتابه فن الشعر للتراجيديا أنها "محاكاة لفعل جاد تام ونبيل له طول معين في لغة ممتعة مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني" [5]، إذن هي تقليد لفعل في الحياة بصورة فنية جادة ونبيلة؛ أي أنه محسوب ومهم ومؤثر ذو أبعاد بطولية، يحوي فكرة كاملة تنم عن طبيعته وتوضح أسبابه ودوافعه وما يترتب عليه من آثار ونتائج، ويرى أرسطو أن يكون للفعل بداية ووسطا ونهاية[6]:

1- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، م س، ص 21.

2- ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية م س، ص17.

3- أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون دمشق، 2000، ص252.

4- ينظر عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحي، دار النهضة العربية بيروت، 1978، ص 26.

5- أرسطو فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، م س، ص95.

6- ينظر م ن، ص101.

البداية: شيء لا يسبقه شيء آخر ويتبعه بالضرورة شيء آخر، وهي بهذا التعريف تمهيد للأحداث اللاحقة طبقا لقانون الضرورة والاحتمال (ضرورة تحقيق الواجب، واحتمال الموت من أجل ذلك)، بحيث يبدأ الكاتب الدرامي لمن قمة الأزمة والموقف.

الوسط: هو شيء مسبوق بشيء آخر ويتبعه شيء آخر، ويتم فيه عرض أحداث المسرحية وتفاصيلها الدقيقة.

النهاية: وهي المسبوقة بشيء آخر، ولكن لا يتبعها بالضرورة شيء آخر، وفيها يتم إبراز ذروة الأحداث وحلولها.

ويشير أرسطو إلى قسمين من أقسام الفعل، هما[1]:

الفعل البسيط: يكون حدوثه متصلا وواحدا، ويكون فيه التغيير دون أن يكون هناك انقلاب أو تعرف.

الفعل المركب: هو الذي يكون فيه التغيير نتيجة مباشرة لانقلاب* أو تعرف** أو بهما معا.

يضع الكاتب المسرحي الذكي الفعل في حجم يناسب ويخدم الفكرة بصورة مكثفة، بالدخول في لب الموضوع مباشرة، من نقطة تأجج الصراع، إذ يربط الفعل بشخصية بطلة تسعى وراء أهدافها

1- ينظر أرسطو فن الشعر، ترجمة شكري عياد، م س، ص 70.

* الانقلاب: هو التغير المفاجئ الذي يطرأ على حال البطل فيحوله من السعادة إلى الشقاء، ودائما ما يأتي بعد التعرف أو الاكتشاف، فالتحول هو التغيير الجذري في مجرى الأحداث، وانقلاب الفعل إلى النقيض دون أن يكون ذلك متوقعا، وكمثال على ذلك مسرحية أوديب، فالتحول عند أوديب كان مع مجيء الرسول وهو متيقن أن ما سيقوله سيجعل أوديب سعيدا، وينفي شكه بأنه تزوج أمه، ولكن ما قاله الرسول أظهر حقيقة مخالفة لذلك تماما، أحدث أثرا عكسيا على مجرى الأحداث،راجع فن الشعر لأرسطو،ص 70 وما بعدها،وكذلك شكري عبد الوهاب النص المسرحي،ص57.

** التعرف: وهو الإدراك والتمييز، أو محاولة معرفة المستور، وبذلك يتحول حال البطل من الجهل بما كان خافيا إلى العلم بع، وله عدة طرق، كأن تكتشف الزوجة مثلا خيانة زوجها عن طريق إحدى الدلائل كأحمر الشفاه في قميص الزوج مثلا وغيرها.

وتدفعه إلى الأمام، وقد يكون منشط هذا الفعل شخصا آخر (بطل نقيض)، وإذا شعر المؤلف بنفاذ طاقته المسرحية عليه أن يهيئ دافعا آخر يعمل على صيرورة الفعل حتى النهاية وفق مبدأ السببية*** .

تبدأ المسرحية بفكرة ظهور قوة جديدة تدفع بالفعل إلى الأمام وترفعه إلى الذروة *، وتكون كقطرات الماء التي تقطر في كأس واحدة تلو الأخرى، وتأتي قطرة أخيرة تفيض الكأس، فيصل الفعل هنا إلى الذروة، وتصل العاطفة إلى الانفجار أو نقطة التحول، أي أنها تجمع كل المشاهد التي تسبقها، بحيث تصب فيها وتنتج لنا ضرورة البحث على حل سريع، قد يكون بالسلب أو الإيجاب.

ينمو تسلسل الأحداث وتتأزم الأوضاع ولا بد للفعل من حل، حل يكون واقعيا ومبررا يسير وفق مبدأ الضرورة والاحتمال، " والحق أن العملية كلها يجب أن تكون محتملة، بل ضرورية وحتمية" [1]، وهذا الحل غالبا ما يكون مع سقوط الشخصية أو موتها، وهكذا تنتهي العملية.

2 -الشّخصيات.

يتفق أغلب النقاد والمنظرين ** على أن الشخصية هي التي تخلق الحبكة وتصنع الموضوع المسرحي وهي المقوم الأساسي الذي يقوم عليه الحوار المسرحي بل وهي المحرك النابض لتكوين الأزمات وتطوير الصراع، إلا أن أرسطو في كتابه فن الشعر لم يأت على ذكر كلمة شخصية لكنه ذكر "الأخلاق"

*** تعتبر السببية من المبادئ الأساسية في عملية البناء الدرامي، والتي لا يجوز أن تكون محض تسلسل أو مقاطع غير متصلة ببعضها، إذ لا نعبر: مات الملك ثم ماتت الملكة، بل مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا، أي أن الفعل يحتوي في ثناياه السبب والعلة والترتيب، فتتابع الأحداث لا يحتوي في حد ذاته أي شكل من أشكال التعقيد أو حل للصراع، ولكن وصف الأسباب وتصوير آثارها، كما أن ترابط المشاهد ببعضها لا يجعل من الفعل والشخصية مختلفين، وهو ما يجعل الفعل يُدفع بتيار قوي نحو النهاية.

* الذروة: هي النقطة التي يرتفع فيها الفعل إلى أعلى درجة تصاعده، وعندها تكون الحادثة أكثر أهمية وإثارة للتشويق.

1- ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية م س، ص 29.

** أمثال أرسطو طاليس، إريك بينتلي، شكري عبد الوهاب، علي أحمد باكثير، ماري إلياس، حنان قصاب وغيرهم.

باعتبارها جزءا من الأجزاء الستة المكونة للتراجيديا [1]، حيث يرى أن المواقف والتصرفات التي تصدر عن الشخصيات هي التي تقوم عليها المسرحية، وليست الشخصية بحد ذاتها. كذلك يرى ويليام آرثر أن الشخصية ما هي إلا مركب من العادات الذهنية والانفعالية والعصبية والمسرحية، لا تقوم بدون فعل ما.

لا يقوم الكاتب برسم شخصية في المسرحية صامتة بحدود مقيدة دون حركة أو مواقف كما في الفنون الأخرى، بل يعطيها رسما حيويا نابضا بالحياة، لأن جوهر الحياة الإنسانية يكمن في العلاقات والمواقف حتى ينتج لنا صراع قوتين متضادتين عن فكرتين مختلفتين ، "فالشخصيات تعبر عن ذلك الوجود الملموس الذي يراه المشاهدون، حيث يتابعون من خلال سلوكاتها وانفعالاتها وحواراتها المعاني التي يحملها الفعل الدرامي، إنها أحد أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهد" [2]، حيث لا تقود الشخصية أهدافها كي تدخل عالم الدرامية، بل تعمل على تحقيقها وهي تصارع أهداف ومصالح شخصية أخرى تتعارض معها شكلا ومضمونا.

تعد الشخصيات العنصر المهم بل الأهم، إذ بدونها لا تسمى مسرحية حتى وإن توفرت لنا لكل العناصر الأخرى، وتمكن أهميتها في احتواءها لهذه العناصر كالحوار، الصراع الفكرة والفعل وغيرها، وللشخصية خصوصية تمكن في كونها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حي على الخشبة [3]، وتتميز عن سائر الشخصيات في الفنون الأخرى كالقصة والرواية، كونها تمثل نفسها مباشرة عن طريق الحوار أو المنولوج.

1- أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، م س، ص 50.

2- إريك بينتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، 1968، ص 65.

3- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ص219.

إن عملية خلق الشخصية المسرحية بجميع أبعادها ومعطياتها ليس بالأمر السهل ، إذ تتطلب موهبة فذة وخبرة واسعة عند الكاتب، إنه مطالب بأن تكون شخصياته مقنعة في أبعادها وأهدافها وسلوكياتها، البعد الجسماني، البعد الاجتماعي والبعد النفسي، وعلى الكاتب أن يتقصى تفاصيل الشخصيات حتى يتمكن من ربط حواراتهم وصراعاتهم بشكل فني ومبرر، وليس المقصود بالتفاصيل هنا التصريح بل أن تكون خفية هي سطور النص يمكن الإجابة من خلالها عن أي سؤال [1]، "فالكاتب هو أقرب ما يكون إلى شخصياته لأنه يعرفها تمام المعرفة ويعرف مكامنها، ففي عملية التبسيط والتوضيح نشعر كأننا نعرف شخصيات المسرحية أكثر من معرفتنا للأشخاص الذين تربطنا بهم علاقة وثيقة في الحياة الواقعية "[2]. إنها تعبر عن ذلك الوجود الملموس الذي يراه المشاهدون ، حيث يتابعون من خلال سلوكاتها وانفعالاتها وحواراتها المعاني التي يحملها الحدث الدرامي، إنها أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهد، وليس كافيا أن تقود الشخصية أهدافها كي تتوفر على الخصوصية الدرامية إنما من الضروري أن تقودها وهي متناقضة مع أهداف ومصالح شخصية أخرى..."[3]

"إن الشخصية المسرحية هي نموذج للشخصية البشرية الذي لا يكتمل وجودها إلا إذا اكتملت جميع أبعادها، لأن كل شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة؛ هي الطول والعرض والارتفاع، ولعل رسم الشخصيات هو من أهم عناصر الدراما، فهو ضمانة لنجاح الكاتب وتمكنه الفني والإنساني إذ عليه كي يرفق في رسم شخوصه أن يتعرف عليهم واحدا واحدا، يعيش معهم في ذهنه ليكشف لكل واحد منهم أبعاده الثلاثة: البعد الفيزيولوجي والسوسيولوجي والسيكولوجي، ونحن إن لم نعرف هذه الأبعاد لا

1- ينظر علي أحمد باكثير، في المسرحية من خلال تجاربي ، مكتبة مصر، ص 75.

2- فردب ميلت /جرالداديس بنتلي، فن المسرحية، م س، ص 442.

3- إريك بينتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم حسن، المكتبة العصرية بيروت 1968 ص 65.

يمكن تقدير قيمة الكائن البشري حق قدره"[1] وعلى الكاتب أن يراعي أبعاد شخصياته الدرامية التي تتآلف بين ما هو جسماني واجتماعي ونفسي؛ أما الأول فهو مرتبط بتركيب الشخصية، شيخ أو شاب، طويل أم قصير، قوي أم هزيل، ذكر أم أنثى...، وأما البعد الاجتماعي فيحوي، العلاقات والمعتقدات والعادات والتقاليد وغيرها من المكونات الاجتماعية التي يجب أن تتفق منطقيا مع حالة الشخصية في حياتها العادية، ليأتي البعد النفسي كنتيجة منطقية من البعدين السابقين، مكونا بذلك المشاعر والأحاسيس والانفعالات.

على المؤلف أن يبحث عن الأجزاء المفقودة من الشخصية حتى يتعرف على كل ما يؤثر فيها من جزئيات بسيطة[2]. ولا بد أن تنقل الشخصية المسرحية الجيدة أحاسيسها ومشاعرها بصورة فريدة، معبرة بذلك عن ماضيها وحاضرها، وكذا الأسباب التي جعلتها تحمل هذه المواصفات، تعيش حياتها الطبيعية كما رسمها القدر؛ أي شخصية بشرية بكل معنى الكلمة.

وتنبع أهمية الشخصية من كونها محور العمل الدرامي، إذ تتجمع حولها جميع العناصر الأخرى من فكرة وصراع، وغيرهما من العناصر، فهي الجانب المشع الذي يبرز أهداف ومضامين العمل المسرحي، ولهذا يجب أن تكون واضحة في علاقاتها الإنسانية ومظهرها الخارجي، وأن تكون شخصية حيوية، ديناميكية غير جامدة حتى يتوفر التشويق والإثارة كما سبق الذكر، ومن جهة أخرى للكاتب الخيار فيما يتعلق بنفسية الشخصية، فقد تكون ثابتة ومستقرة في أهدافها وسلوكياتها، ويكون هذا عادة في الشخصيات العظيمة والمشهورة، كما قد يجعل الكاتب شخصياته متحولة ديناميكية تتحول من السلب

1- إريك بينتلي، الحياة في الدراما، م س، ص 50.

2- ينظر، شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 66.

إلى الإيجاب، وهذا النوع جيد بالنسبة للمتلقي بحيث يدرك أن الإنسان ليس كله شر وليس كله خير، وعلى الشخصية المسرحية تحمل في ذاتها تلك النزعة الإنسانية الواسعة.

إن عملية خلق الشخصيات تعد الجانب الأساسي في العملية المسرحية، أي أنها ذات علاقة تكاملية، كما أن"محاولة إظهار مفهوم الشخصية صعب جدا في المسرح، وإن كل عامل الإدراك يسيطر على القوانين نفسها وعلاقتها تؤثر على نظرية الشخصية" [1]، لأنها تتأثر لا محالة بالواقع الاجتماعي وتحولاته، وأنها في حين من الوقت كانت مقتصرة على محاكاة الطبقة الأرستقراطية، وهذا ما لا نلاحظه في مسرحيات الإغريق التي وظفت الشخصيات لتقوم بنشاط إنساني في نطاق ما يسمح به القانون الذي تسيطر عليه الآلهة؛ أي تتصرف الشخصيات وتسير به الأحداث بمراقبة القدر وعدم محاولة تجاوزه القوانين الأبدية التي لن تسامح مع المخالفين [2]، فالشخصيات في المسرح الإغريقي ذات حرية محدودة إن لم نقل منعدمة، لأنها تسير وفق مخطط الآلهة وضعته الآلهة، أي أنها غير إرادية.

1 - Anne Ubersfeld, lire le théâtre, Edition sociales, paris, 1982, p133.

2- ينظر، بوشيبة عبد القادر، مسرح علولة مصادره وجمالياته، م س، ص294.

3 -اللغة والحوار.

يعتبر الحوار شكلا من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر، حيث أعتبر في المسرح الغربي العنصر الذي يميز المسرح كجنس أدبي عن بقية الأجناس التي تقوم على السرد أساسا مثل الملحمة والرواية]...[أما المسرح الشرقي فلم يعرف هذا التمييز، لأن القالب السردي ظل هو الأساس، والحوار فيه يأتي ضمن السرد وهذا ما استند إليه المسرحي الألماني "برتولد برخت" الذي أدخل بكثافة على المسرح الملحمي" [1]، وبذلك يمو الحوار من حدث أو فعل سابق يؤدي إلى آخر في تسلسل دائم، يقف أحيانا للاستراحة ثم يوقظه فعل آخر يدفعه إلى الأمام.

يعرف الحوار أنه الحديث الذي يدور بين اثنين أو أكثر حول موضوع ما، فيتخذ عند أحدهما صفة الهجوم وعند الآخر صفة الدفاع عنصر واضح في النص الدرامي؛ وهو بناء من الألفاظ والجمل والتراكيب والعبارات والأصوات المكونة للنص ، فيتطور الحوار معتمدا على الحركة الدرامية المتجددة إلى أن يصل لحل الموضوع وإبراز الفكرة المطروحة للنقاش، إذن هو اللغة التي تنقل الأصوات والكلمات والشخصيات المتصارعة في المسرحية إلى للنقاش، "إن الهدف الرئيس للحوار الدرامي الجيد هو أن يعرض بوضوح الحقائق التي تقدم الفعل في المسرحية" [2]، إذن هو أداة الكاتب الأساسية في الإفصاح عما يحسّ ويريد التعبير عنه وعن أفكاره المحاكية للواقع للمتلقي ولكن بصورة فنية. حيث يشترك في لغته سمة الموضوعية وأن تكون قريبة من الوجدان الثقافي وأن تخضع للمقاييس الدرامية كأن تكون حواراته متسلسلة ومنطقية.

1- د. ماري إلياس- د. حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، 175-176.

2- ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية م س، ص 133.

يتكون الحوار الدرامي في أساسه من التحام الموضوع المسرحي والشخصية دون تأثير الأسلوب في البناء الفني، وعلى الكاتب أن يقتبس حواره من شخصياته ومن الأحداث، وبالتالي سيتميز بالتيار المتطرد المتصاعد (الصراع)، الذي يتسلل في المسرحية تعبيرا عن الشخصية وللإفصاح أيضا عن باطنها في وقت واحد[1]، وهو بذلك الحديث الذي تتبادله الشخصيات، فيكشف جوهرها ويدفع الفعل إلى الأمام.

إن الحوار الدرامي مركز، منتقى ومهذب وهو صراع بين قوتين إنسانيتين وليس نقاشا عاديا المراد به إقناع شخص بحجة لتصفية خلاف. إذن الحوار في مجمله هو دفع الفعل إلى الأمام، وينبئنا بالمزاج النفسي للشخصيات وأحوالها سواءً أكانت فرحة أم تعسة مع إخبار المتلقي بأمور يجهلها كخلفية الصراعات أو مرجعية الشخصيات.

يتأكد الهدف من إعطاء الأهمية للغة وحسن توظيفها هو خدمة الشكل الدرامي وتوصيل الفكرة للمشاهد، وعلى المؤلف أن يحبك ذلك الانسجام بين اللغة والشخصية، لأن لغة المسرحية العامة تكون وفق ما يقتضيه الواقع المعاش، وعليه أيضا أن يصل إلى المدى البعيد ويغوص في أفكار المتلقي، فيتكلم بلغته البسيطة السهلة، بأسلوب ممتع دون عقد، مراعيا التلاؤم بين لغة الحوار في النص وطبيعة الموضوع، لأن انسجام الموضوع بالواقع سيؤدي بالحوار إلى تقصي آلام وآمال الفرد في بيئته. والواقعية في الحوار هي التزام الكاتب بحدود الشخصية، فلا يرغمها على ما لا يتلاءم وواقع الحياة، لأن الفن هو اختيار وانتقاء للمواقف والحوادث والأفكار.

1- ينظر، علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر للطباعة والنشر، ط2، 1985، ص74.

يتسم الحوار الدرامي بسمات مميزة عن باقي عناصر بناء أي شكل من أشكال الأدب وهو ما يميز الدراما، ولابد أن يكون بصفات تجعله متميزا ومختلفا من بينها الاقتصاد والإيقاع والإيجاز، كما له وظائف عديدة في المسرحية يجب على أي كاتب أن يفعّلها في نصّه:

التعريف بالشخصيات.

التعبير عن الأفكار.

تطوير الأحداث.

المساعدة على إخراج المسرحية (الإرشادات).

وفي نفس السياق يقول (جاكبسون):" إن الكلمة فعل، وليست مجرد لفظة، وكل عنصر في الحوار المسرحي لا يكتفي بقول شيء ما فحسب، لكنه يؤدي دورا يكون له أثره على مستوى الفعل وعلى مستوى التلقي، وليست صورة الخطاب الحواري المسرحي مجرد تنسيق بلاغي، وإنما هي عبارة عن أدوار فعالة ومؤثرة" [1]، فجماليات الحوار الدرامي هي الإبلاغ عن المواقف با لفصاحة اللازمة، أي الارتقاء بمستوى الحوار عن المحادثة العادية بالوضوح والدقة والتركيز ، لأن أكبر شيء يقضي على المسرحية هو الغموض والحشو الإطناب ، فالمتلقي لن تتاح له إمكانية استرجاع الحوار عندما لا يتمكن من فهمه، هذه الإمكانية متاحة في حالة القراءة فقط، وعلى هذا الأساس فإن الوضوح في الحوار يساعد المتلقي على تتبع الأحداث بشوق ومتعة[2].

---

1 - voir Jakobson. Linguistique et poïétique ; esse de linguistique général, paris minuit 1963, p 239.

2- ينظر، شنيق مجلي، مشكلة الحوار المسرحي، مجلة المسرح، ع 5، القاهرة، مارس 1964، ص 48. وينظر، نقاش غالم، مسرح الطفل بالجزائر - دراسة في الأشكال والمضامين- أطروحة دكتوراه، مسر إشراف ، محمد بشير بويجرة، جامعة وهران، 2011، ص258.

كما يعتبر الإيقاع من أهم مقومات الحوار الجيد والمتماسك ؛ فالمسرحية بطبيعتها تخضع إلى تتابع المشاهد والفصول التي تتباين فيما بينها بتباين مواقف الشخصيات وتطور الأحداث، فعلى الكاتب معرفة متى يحتاج الحوار إلى الإطالة ومتى يحتاج إلى التكثيف والتركيز، إضافة إلى الالتزام بالإيقاع الزمني للحوارات، فكل شخصية مطالبة بمعرفة متى تبدأ ومتى تنتهي،لأن الدراما محكومة بمبدأ الزمن المعلوم[1].

يمّكن الإيقاع في الحوار من التغلب على بعض الجوانب الفنية ؛ حيث يقول بيسفيلد: "إن الكاتب المسرحي مطالب بالمساعدة من خلال الحوار الذي يكتبه على تذليل بعض الصعوبات الفنية والآلية التي تواجه المخرج وهو ينفذ وجهة نظر المؤلف وقت إخراجها...."[2].

وإذا كان التمييز بين الدراما والرواية يقوم أساسا على الحوار، فإن هذا التحديد وحده غير كاف للتمييز بين الشكلين الفنيين، وهذا على الرغم من أن الحوار في المسرح الغربي يعتبر أسلوب التعبير الدرامي النموذجي والصيغة الأكثر ملاءمة لتعبير الشخصية المسرحية والأكثر مشابهة للواقع، في حين اعتبرت بقية أشكال الخطاب المسرحي مثل المونولوج والحديث الجانبي والتوجه إلى الجمهور، وحتى نشيد الجوقة غير مطابقة للواقع ومصطنعة، ولا تقبل إلا ضمن الأعراف المسرحية. ذلك أن الحوار في المسرح يقوم بوظيفة تحديد الشخصية والمكان والفعل، كما يبنى أيضا على نظام الدور، أين توجه شخصية ما الحديث إلى شخصية أخرى، فتنصت ثم تجيب بدورها، وتتحول إلى متكلم.

1- ينظر، نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر- دراسة في الأشكال والمضامين، م س، ص259

2- روجريم بيسفيلد الابن، الكاتب المسرحي في الإذاعة والتلفزيون والسينما، تر/ ديني خشبة، مكتبة مصر، القاهرة، د ت، ص 226.

ويمكن أن يأخذ الحوار في المسرح عدة أشكال، قد يأتي مثلا على شكل تبادل مقاطع كلامية قصيرة أو طويلة، أو يأخذ شكل حوار متناظر في الطول بين الشخصيتين المتكلمتين، كما يمكن أن يكون تواصلا فعليا بين متحاورين لهما نفس العلاقة بالموضوع الذي يتم الحديث عنه[1].

وعلى الرغم من أن الحوار يعتبر العنصر الأساسي الذي يميز المسرح عن بقية الأجناس التي تقوم أساسا على السرد مثل الملحمة والرواية، فإن هذا لا ينفي وجود السرد ذ و الوظيفة الإبلاغية ضمن القالب الحواري، أما المسرح الشرقي فلم يعرف هذا التمييز، لأن القالب السردي ظل هو الأساس والحوار فيه يأتي ضمن السرد، وهذا ما استند إليه برتولد بريخت. أما في المسرح الحديث فقد بدأ الحوار يتراجع ويفقد أهميته، لأنه لم يعد يعبر عن التواصل الفعلي بين الشخصيات، بل إن صعوبة هذا التواصل تشكل أزمة الإنسان المعاصر[2].

ومهما يكن، تبقى الصنعة والتقنية المسرحية هي المحك الحقيقي لجودة الحوار ، الذي يتناسب في مضمونه وشكله مع مجموعة الأجزاء الأخرى التي تمثل البناء العضوي للعمل المسرحي، حيث يصمم وفق صورة منسجمة ومتناسقة لتحقيق المتعة الفكرية والجمالية والأخلاقية.

1- ينظر، إلين أستون، جورج ساقونا، المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، القاهرة، أكاديمية الفنون، 1996، ص 80.

2- ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص176.

4 -الصراع.

يعد الصراع من أهم العناصر البنائية في العمل المسرحي لما له من أهمية على سير الشخصية والمتلقي، فهو تلك العلاقة التصادمية بين طرفين أو أكثر أو داخل الشخصية ذاتها. _"ينبغي أن يكون هذا الصراع متدرجا في الصعود ولا يلحقه ركود أو جمود في الطريق]...[حتى يبلغ الذروة" [1]، والدراما لا تحتمل لا السكون ولا الركود، ولابد من الدفع بالصراع إلى التأزم ليضفي على العمل المسرحي نكهة جمالية وفنية، إذ به تظهر معاناة الشخصيات الدرامية سواء الفردية أو الجماعية، من خلال مبررات منطقية ودوافع مقنعة تعطي قيمة معنوية لصراع هذه الشخصيات.

كما يبنى الصراع على التوازن والتكافؤ بين أقطابه، وهنا لا نقصد بالتوازن القوة المادية، ليس صراعا لشرف أو نبل وإنما باكتساب قوة معنوية تجعل الشخصية تتحمل عبء الصراع ومقتضياته [2]، وإن ما يثير المتعة في الصراع هو عندما تتبادل القوتين المتصارعتين المواقع في سير الحكاية، فيبدو أحدهما مسيطرا في لحظة ثم يصبح مدافعا في لحظة أخرى، وبهذا تتصاعد أنفاس المشاهدين وهم يتابعون هذا الانتقال وهذا التنوع في إيقاع الصراع، وهنا ينحاز المشاهد بالضرورة إلى أحد الأطراف تأييدا لأفكار وقيم والتي ستكون سببا في صراعه مع نقيضه[3].

والمتتبع لهذا الصراع ينحاز إلى أحد المتصارعين، وانحيازه يعني بالضرورة تأييدًا لأفكاره وقيمه التي تعرض للصراع من أجلها. وبهذا الانحياز يصل الكاتب إلى إيصال الهدف الأعلى للمسرحية، ولا

1- علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر- الإسكندرية، ص76.

2- ينظر، فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، م س، ص57.

3- ينظر، فرحان بلبل، م ن، ص58.

يوجد شيء أقوى من هذا الأسلوب لغرس الأفكار والنزاعات الإنسانية في نفوس المشاهدين، فالمسرح أكثر الأجناس الأدبية المجسدة لانتصار الحق والخير والجمال.

إذن، "الصراع هو التصادم بين الشخصيات أو النزعات وهذا ما يؤدي إلى تبيان الحدث في المسرحية أو القصة، وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيات أو بين إحدى الشخصيات وقوى خارجية]...[أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى" [1]، مثله مثل الصراع في الحياة اليومية، منه ما هو داخلي ومنه ما هو خارجي، فأما الداخلي فيكون بين العواطف المتضادة كالحب والبغض، أو بين العقل والعاطفة كالصراع بين الحب والواجب، أو صراع بين فكرة وأخرى. وأما الصراع الخارجي يكون بين شخصيتين، أو بين شخصية و ما يحيط بها من ظواهر طبيعة، أو صراع مع المجتمع، أو صراع مع قوى كبرى كالقدر، ويكون الصراع كذلك من جهة أخرى إما ماديا محسوسا أو نفسيا يتجسد من خلال المنولوجات والحوارات الجانبية أو سلوك الشخصية، ولا بد أن يكون نابعا من الأحداث والمواقف الموجودة فعلا في العمل الدرامي، ولا يأتي لسبب اعتباطي، حتى يكون الحل في نهاية الأمر منطقيا ومعقولا، بل ومحتملا يراعى فيه تسلسل الأحداث في الحبكة المسرحية، إلى أن يصل في الأخير إلى نهاية تكون إما مأساوية بسقوط وموت البطل أو ينتصر فيها وينصف الحق.

"إن الصراع هو النسيج الضام لجميع أركان التأليف المسرحي، وهو الذي يحول أجزاء الحكاية - التي تقوم بها شخصياتها- إلى عمل مسبوك محبوك مثير.

شرطه الأول: أن يكون قويًا ضاريا بين كفتين متوازيتين ومتوازنتين.

1- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص 85.

شرطه الثاني: أن يكون صاعدًا متواترًا دون تلكؤ أو استرخاء.

شرطه الثالث: أن لا يغيب لحظة واحدة عن مجريات الأحداث وتصرفات الشخصيات"[1].

وإذا تخلى الصراع عن هذه الشروط الثلاثة في مشهد أو موقف، وقع ذلك المشهد أو الموقف في صفة الضعف والتراخي والإملال، أما إذا افتقد النص المسرحي كله هذا العنصر فلا شيء قادر على إحياء النص حتى إن اكتملت له بقية العناصر الأخرى[2]، فإذا أحكمت إدارة الصراع وكان ممتعاً، فإنه سيدفع بالمتلقي إلى تحريك العقل والعيش الوجداني والعاطفي مع الأحداث المسرحية.

كما تتوضح خصائص الصراع فيما يلي:

- أن يكون بين قوتين متكافئتين.
- أن يكون كل من طرفي الصراع واعياً لموقفه مع الطرف الآخر.
- أن يرتبط الصراع بالهدف الأعلى للمسرحية وأن يوصل إليه.

وجمال الصراع في المسرحية أن أحد الطرفين يبدو متفوقاً على الآخر فيسمى (القوة المسيطرة المهاجمة) ويكون الثاني (مدافعاً) عن نفسه أمام الأول، وأما الأمتع في الصراع أن تتبادل القوتان المواقعَ في سير الحكاية، فتبدو إحداهما مسيطرة في لحظة ثم تصبح مدافعة في لحظة أخرى، ما يزيد المسرحية تشويقا وتأملا.

ويتخذ الصراع شكلين لكل منهما جمالياته وفنيته ، الأول منهما صريح واضح ظاهر يزج حكاية المسرحية في ثنايا الأزمات والتعقيدات. وأكثر المسرحيات تتخذ هذا الشكل لأنه يستطيع إثارة في

1- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، م س، ص60-61.

2- ينظر، م ن، ص61.

نفوس الجماهير ، أما الشكل الثاني فالصراع فيه ساكن هادئ يكاد لا يظهر ، وهو صراع نفسي وفكري أكثر مما هو صراع عملي ، وفي كلا الصنفين لا بد للصراع أن ينتهي إلى خاتمة هي في الوقت نفسه خاتمة المسرحية[1].

- المبحث الثاني: "بنية النص الملحمي"

شكل منهج بريشت أو بريخت انقلابا فنيا عميقا في الساحة المسرحية على المنهج الأرسطي ، وقد تمّ الإعلان عن ظهور بريشت بمسرحه الثوري في حقل المسرح مبكرا في الأربعينيات، معلنا بذلك عن ثورة جديدة في الفن، حيث انتهج أسلوب التغريب الذي يلتقي مع مفهوم الإستلاب عند هيجل وماركس[2]، لكن بريشت انتقل به إلى صياغة جمالية فنية بأسلوب رمزي باعتبار الإنسان ممثل للفعل الاجتماعي، والتغريب هو أسلوب يعتمد على كسر الإيهام، و إقناع المشاهد أن ما يقوم به الممثلون على الخشبة إنما هو تمثيل مصطنع لحقيقة اجتماعية أو حالة سياسية يعيشها الشعب ولابد من التصدي لذلك.

يعتمد منهج بريشت على الثورة والمجابهة الشعبية لكافة أساليب لقهر والتسلط، مما أثر تأثيرا قويا على فلسفة الإيديولوجيا في الفن، يدعو إلى تنمية الوعي ومتعة الفهم والإدراك لدى المتلقي ويدربهم على المعاناة الإيجابية التي تدفع بهم إلى تغيير الواقع الخاطئ والانطلاق إلى المزيد من الحرية الإنسانية،

1- ينظر، فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، م س، ص65-66.

2- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص69.

"إذ ليس المهم ترك المتفرج وقد تطهرت روحه، بل تركه وقد تغير كيانه، أو بالأحرى تركه وفي نفسه بذور التغيير التي ستنمو خارج المسرح عمّا قريب"[1].

لقد أقام بريخت تطوره الدرامي الجديد على أساس أن المسرح ينبغي أن يكون ملحمي الطابع، بحيث تروى الأحداث و يحمل المتفرج على أن يفهمها، بخلاف المسرح الأرسطي، و ذلك تماما ما التزم به جلّ كتاب المسرح في الجزائر أثناء و بعد الاحتلال الفرنسي، حيث يعمل المسرح لحساب عقل المتفرج و ضمير الإنسان في كل مكان، فهو يفضل الصدام بين الأحكام العقلية و الصراع بين الأقيسة المنطقية و الكشف الواعي عمّا هو زائف في العالم، لا الكشف العاطفي عمّا هو سقيم و رديء.

وهذا ما يبرز ظهور الاتجاه الملحمي البريختي بوصفه تيارا مسرحيا تجاوز كل ما هو سائد في المسرح مع بداية القرن العشرين، حيث أعطى للمسرح وظيفة اجتماعية فاعلة تقتحم الفعل السياسي، معلمة وناصحة وهادفة إلى التغيير الشامل في جميع مناحي الحياة، وقد التصق هذا النوع من المسرح التصاقا وثيقا بمؤسسه برتولد بريخت.

كانت الحركة المسرحية أنجح وسيلة للتوعية والتغيير، فقد تطلبت التحولات السياسية والاقتصادية في ألمانيا مناهج مسرحية جديدة، مؤهلة لنشر الوعي السياسي والاجتماعي لدى الجماهير وتحفيزها على الثورة والتغيير، في زمن انتشرت البطالة الجماعية والبؤس في صفوف الطبقة العاملة[2]، تلك الأوضاع الخطيرة كان يلزمها فعل ثقافي يؤطر الطبقات العاملة اليائسة، "وقد كان لمايرخولد

1- د. عبد العزيز محمد، أزمة المسرح العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر- دار الفارس للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 1993، ص 164.

2- ينظر، مناد الطيب، أثر المسرح البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية، رسالة ماجستير، إشراف، د. أمين الزاوي، جامعة وهران، 1995/ 1996، ص 09.

Meyerhold* دورا في ذلك لما زار ألمانيا، إذ حاول التوفيق بين منهجه في الإخراج ومتطلبات الثورة، لأن مسرح بريخت يدعو لأن يبقى المتفرج مدركا وأن يتابع ما يعرض عليه بوعي بتام"[1].

كان للدروس الماركسية الأثر العميق في جعل بريخت يقتنع بأن أشكال الدراما التقليدية لا تناسب عملية عرض الظواهر الحديثة، حيث وعى الدور الاجتماعي والسياسي للمسرح وتعمقت معرفته بالفكر الهيجلي والماركسي، الشيء الذي دفعه إلى تغيير نظرته للمسرح، وانصب اهتمامه على المسرح الملحمي، إذ يعتبر الصراع الدرامي في المسرح الملحمي نوع من التفكير العقلي، لأنه يقود إلى سلسلة من الفرضيات والحتميات التي تؤدي في النهاية إلى شكل أو حل جديد[2].

وبهذا توصل بريخت إلى نوع مسرحي موازي للمسرح الأرسطي، محاولا الوصول إلى مبتغاه التغييري والتعليمي من خلال مسرحه الملحمي، بإعطاء مفهوم لهذا المسرح من خلال كتابه (الأرجانون الصغير)، معارضا فيه ما ورد عند أرسطو في كتابه (الأرجانون)، و"بدلا من المسرح الدرامي أو المسرح القديم كما كان يسميه بريخت، تراه يتصور مسرحا يكون فيه المتفرج فعالا، ولكن لكي يتحقق هذا لا بد من تغيير جذري في مفهوم الدراما ومفهوم الإخراج المسرحي"[3]. داعيا ومناديا إلى وجوب تكسير القيود الأرسطية من خلال فهمه الخاص للمسرح، لأن المسرح الأرسطي هو محاكاة الذات وعواطفها أما الملحمية فهي طرح لقضايا المجتمع أحواله، تعتمد على الفرد بوصفه محور هذا الواقع داخل منظومة الجماعة.

* مايرخولد: مخرج مسرحي روسي، كان له منهج إخراجي يعتمد على البيوميكانيكا.

1- مناد الطيب، أثر المسرح البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية، م س، ص 11.

2- ينظر عدنان رشيد، مسرح بريخت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، د ت، ص 63.

3- د. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، م س، ص 148.

عارض بريخت المسرح الأرسطي مقتبسا كلمة ملحمية من الملحمة عند أرسطو، دلالة على السرد القصصي للأحداث الكبرى، والوقائع بصورة قصصية لا حوارية، مخاطبة العقل لا العاطفة، معالجة في ذلك شريحة كبيرة من المجتمع [1]، باعتبار "أن الذات الفردية ليست سوى جهاز بغيض للوعي الناقص ومصدر لرؤى سخيفة وتصورات شديدة الخطر" [2]، لأن الذاتية والانعزالية لا تخدم المجتمع، لذا يجب التعامل مع الفرد بوصفه نواة تدخل ضمن دائرة اجتماعية تحدد تطوره ونموه الفكري.

- **العناصر الملحمية في النص المسرحي.**

1 - الموضوع:

تصاغ المواضيع في المسرح الملحمي - حسب بريخت- بإعادة النظر في الأحداث والمواقف، بجعل طبيعة الشخصيات تنظر بوعي وضمير للأسباب، كحل لمشكلة الاندماج والتطهير، حيث تفكك الفكرة في النص المسرحي ويعاد تركيبها من جديد، برؤية نقدية فاحصة وإظهار ما كان خفيا فيها من كثرة الألفة من أفعال متكررة الاستعمال [3]، والدعوة إلى تغريبها ما يدعو المتلقي إلى المشاركة العقلية في الأحداث لا الوجدانية.

تعالج المواضيع في المسرح الملحمي القضايا الاجتماعية ذات البعد السياسي بطريقة إيديولوجي ة تمزج فيها المواضيع التعليمية الهادفة، فبريخت يدعو المبدعين المسرحيين إلى إعادة النظر في هدف الفكرة المسرحية من بعدها الجمالي إلى الأخلاقي، بالتعرض إلى الطبقات المقهورة، أي أنها تتطلب شكلا فنيا في طرح المشكلات الفكرية وتلبية حاجيات الإنسان.

1- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص77.

2- إريك بيتنلي، المسرح الحديث، ترجمة محمد رفعت عزيز، م س، ص 370.

3- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص25.

تولدت الفكرة في المسرح الملحمي من عصارة التغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في عصر بريخت، فهي لا تعبر عن وجهات النظر المتعلقة بالأحاسيس والمشاعر، بل تتعداها إلى مواجهة الواقع والتعبير عن المتغيرات الراهنة التي لا بد أن يرافقها تعبير عقلي ناقد وواعي، فينعدم الوهم الفكري إلى ضرورة التغيير في قالب الفكرة ومضمونها وجماليتها[1].

يهدف بريخت من خلال طرحه للمواضيع إلى الثورة ضد النظم المستبدة من أجل التغيير في مبادئ الحياة، وهو يستخدم مبدأ المفارقة الدرامية من أجل الوصول لذلك، فنراه في مسرحية الأم شجاعة حين يصورها حنونة وعطوفة على أولادها من هول الحرب إلا أنها تعمل بين الجنود والمحاربين وتجول بين جثث الموتى لكسب المال، وهنا يتبين أن بريخت يصور الأفكار المنبوذة عن طريق شخصيات مغلوبة، بهدف تصوير القضايا المتعارضة بأسلوب نقدي تعليمي، هذا الفكر من أجل التحرر من قيود البرجوازية بإيقاظ الحس والوعي الجماعي[2].

إذا نظرنا إلى الأفكار التي يدعو إلى معالجتها بريخت في مسرحه الملحمي، لوجدناها مرتبطة بالمواضيع التاريخية ارتباطا كبيرا، لأن التاريخ من صنع الإنسان، وإذا ما أراد الفرد التطور، فعليه أولا أن يتحرر من التاريخ وإعادة تقييمه ومحاولة نقده، للوصول إلى المنفعة العامة والمشتركة.

1- ينظر، خالد أمين، ما بعد بريشت، تر: عبد المنعم الشنتوف، منشورات المركز الدولي لمنشورات الفرجة، ط2، المغرب، 2008، ص42.

2- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص63.

2 - طبيعة الحكاية ووظيفتها في المسرح الملحمي:

أخذت الحكاية في المسرح الملحمي بعدا آخر غير الذي عهدته في المسرح الدرامي، فهي حكاية تروى عن طريق الراوي في عرض الفعل المؤدي لها، على أنها جرت في الماضي البعيد ليس كما في حدوثها وإنما كيف حدثت، وهي ليست قصة متسلسلة الأجزاء بل متقطعة يلعب فيها السرد دور التعريف بها والفصل بين أجزائها، والتعبير عنها لا يجري بأسلوب حواري بين الشخصيات وإنما في قالب سردي وصفي وإخباري، في بنية غير متناسقة تنعدم فيها تصاعدية الفعل وتنامي الصراع، دون عقدة مبنية على السببية للحاكية المؤداة، فالذروة فيها غائبة تكاد تتلاشى، والتشويق العاطفي قليل ما يبعد المتلقي من المعايشة الوجدانية وإثارة الانفعالات.

تتكون الحكاية عند بريخت من عناصر متناقضة وخاضعة لعدة احتمالات، لأنها مرتبطة بالتاريخ بدرجة كبيرة، وتشكيلها يعتمد على البحث والتركيب من طرف الشخصية والمؤلف والمتلقي الذي يجمع بناء الحكاية في ذهنه وفكره ويطابقها مع الواقع[1].

يعمل المسرح الملحمي لتحقيق التغريب إلى تقطيع أجزاء الحكاية، فكل مشهد مستقل بذاته وحكاية لا تكاد أن تكون واحدة متجانسة، و"يحتفظ كل مشهد لنفسه بمغزاه الخاص"[2]، حتى يباعد المؤلف بين قصة المسرحية ووجدان المتلقي وحتى لا تثار فيه العواطف التي ينقاد خلفها كالتائه في البرية، ولهذا لا نجد في جل أعمال بريخت على مسرحية محكمة الصنع تتصل أجزاؤها ببعض، فالثورة

1- ينظر، ماري إلياس- حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص174.

2- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص63.

ضد الدراما الأرسطية يحتم على كتاب المسرح الملحمي تغيير وسيلة المحاكاة لأن الأهداف متناقضة، بين التطهير الأرسطي والتغريب البريختي[1].

ويرى جيرار جينيت "أن أرسطو لا حظ أن "واحد من امتيازات السرد على العرض المسرحي هو القدرة على معالجة أكثر من فعل تتزامن مع بعضها، ولكن ينبغي على السرد أن يعالج تلك الأفعال بشكل متسلسل" [2]، وهنا يوافق بريخت نظيره أرسطو كون الحكاية روح الدراما حين وظف الراوي السارد للأحداث، ودوره المنوط به في كسر وحدة الحكاية والفصل بين المشاهد بإعادة سرد ما حدث.

3 - النقل بالزمن في المسرح الملحمي:

تكشف طريقة بناء الزمن في المسرح الملحمي تشكيل بنية النص والتقنيات المستخدمة في البناء، وبالتالي يرتبط شكل النص السردي ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن ، فعلاقته متغيرة وغير ثابتة في علاقاتها بالموضوع المعبر عنه عن طريق السرد، لأن حركته مرهونة بحركة السارد الذي يحرك بدوره الأحداث والتصورات وباعتبار السرد نوعا من القص ، فهي أكثر الفنون التصاقا بالزمن، إذا غاب الزمن غاب الحكي.

وإلى جانب الإشارات الزمنية، وما يتخللها من حذف، فالملحمية لا تسرد أحداثا وأخبارا فقط، بل هي في نفس الوقت خطاب حكائي يرتكز على صيغة الفعل الماضي بدلالته النحوية والصرفية، فالراوي يضعنا أمام الماضي المحكي حتى وإن كان هو شاهدا على الأحداث المحكية، واستخدام صيغة

1- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص134.

2- جيرار جينيت، السرد والوصف، تر: محمد يونس، مجلة الثقافة الأجنبية، ع2، العراق، 1992، ص54. نقلا عن، م ن، ص134

الماضي وأفعال تدل على حركة تقع في الماضي وعندما تضاف إليها (كان، أصبح، صار...الخ) تدل دلالة قوية على الماضي.

الزمن هاهنا، هو تعبير عما رأى الراوي اتجاه الحياة والإنسان والكون، حيث نجد أن زمن النص موضوعي يتقدم بصورة خطية مباشرة وتسلسل من الماضي؛ أي زمن الانطلاق إلى الوصول ولكن الزمن يظل "سابقا منطقيا على السرد أي صورة قبلية ترتبط المقاطع الحكائية فيما بينها في نسيج زمني"[1]. ومن خلال هذه الرؤية تتبين لنا خصوصية زمن الخطاب السردي الذي يراعي المنطق الخارجي لتتابع الأحداث للاستفادة من أخبار ماضية، عن طريق الوصف.

4 - الفعل في المسرح الملحمي:

يعتبر بريخت الفعل المسرحي ذلك الفعل المحكي الذي يشرح المواقف بع الحادثة المبنية للفكرة، أي أن يكون بعيدا عما هو عليه في الدراما الأرسطية التقليدية من تسلسل للأحداث والمواضيع، إنه ليس من المطلوب من الشخصية الفاعلة محاكاة كاملة للأفعال، ليس عليه أن يؤثر وجدانيا في المتلقي، بل عليه فقط نقل الواقعة كما هي دون إيهام بالحقيقة [2]، أي ضرورة الانتقال من الفعل المسرحي إلى التعليق والنقد على الحدث، وبالتالي تحقيق الاندماج الظرفي للوصول إلى التغريب. وهو بذلك فعل طبيعي بشكل كلي أي يجد معنى الفعل في المعنى الموضوعي للمحاكاة وليس في الحقيقة الموهمة، إنه يدعو إلى رفض حالة النشوة الانفعالية الاندماجية التي تنتهي بانتهاء الفعل، فيجد المتلقي والشخصية معه مصطدمين بالواقع الذي يثبت عكس تلك الحقيقة، لذا كان يدعو بريخت كتاب المسرح إلى إعادة النظر

1- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، م س، ص 43.

2- ينظر، ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1995، ص575.

في محتوى محاكاة الأفعال وبناء الحدث فيها، وذلك بتوظيف نظرية التباعد القائم على الجدل بين المواقف والأفكار لتحريض الموقف النقدي[1].

إذن، فالفعل في المسرح البريختي يعرض الأحداث كما هي في الواقع، بطريقة متقطعة على شكل لوحات غير خاضعة للتسلسل المنطقي للمواضيع وإنما متسلسلة تاريخيا، فهو دائما يكون تابعا للموقف النقدي عن طريق تغريب الحادثة وكسر الإيهام، وكان يحث المبدع بأن "يبني مسرحيته على سلسلة من الأحداث ويضع في بداية كل مشهد عنوانا مكتوبا يبقى في مكانه إلى أن يستبدل بآخر، وأن يقدم وصفا تاريخيا للحدث المشهدي]...[بالتبعيد وتعزيز الوعي بأن الحدث يجري وكأنه في الماضي وجعل الحاضر يبدو غريبا" [2]. وبالتالي وجب عرض الحدث وكأنه تجربة، بحيث تنمو الأحداث في تسلسل تاريخي لإعطاء الجمهور فرصة الولوج إلى الفعل المسرحي عبر تقنية كسر الجدار الرابع في العرض المسرحي، أي أن الفعل في المسرحية يكون تعليميا بدرجة كبيرة في حدود الجدلية ليستثير موقفا نقديا من الأحداث الدائرة بين الشخصيات، حتى يكون التطهير في المسرح الملحمي تطهيرا عقليا من جملة التناقضات واجتماع الأضداد، لذا وجب أن يكون الفعل في الملحمية على شكل لوحات مشهدية، يعنى فيها كل مشهد بفعل لا يتسلسل بالضرورة مع الفعل الذي يليه، حتى يجعل الموضوع غريبا والحكم عليه فكريا بالنقد والتحليل، وكأن الفعل هو عبارة عن مجموع صور فوتوغرافية لكل مشهد، يليه شرح عن طريق السرد (الراوي) أو الأغنية للوصول إلى ارتباك في فعل المَشاهِد المسرحية أو الازدواجية في الفعل الرئيس، كما في مسرحية "غاليلو"[3].

1- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص113.
2- ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، م س، ص578.
3- ينظر، م ن، ص590.

5 -الشخصية في المسرح الملحمي:

يرى بريخت ضرورة إعادة الهيبة إلى الشخصية المسرحية من حيث دورها الفني والأخلاقي والجمالي في إدارتها للموضوع المسرحي، لذا كان لزاما على الكتاب إعادة النظر في بنائها وربطها بالمتلقي بهدف كسر الاندماج العاطفي الذي يصل بنا إلى التغيير، لما يراه في المسرح الأرسططالي من محاكاة لشخصيات ذات أهمية أو عظيمة الشأن على عكس ما يعيشه الإنسان في عصره، وعلى المؤلفين حسبه الدفاع عن الطبقة المقهورة، إذن الشخصية الملحمية المغربة شخصية تعبر عن الفكرة بطريقة جديدة، إنها تسمو بالأخلاق وكأنها كما صورها أرسطو ولكن دون تطهير عاطفي (الشفقة والخوف)، يتعداه إلى تطهير في الضمير ونقد للأوضاع والمواقف.

يعد الرمز في الشخصية السمة الأبرز في المسرح الملحمي، أين تتجلى مواقفها وملامحها في جدلية فلسفية وسياسية مشفرة، تحتاج إلى عقل واعي للتفكيك والتحليل في مكنوناتها وإعادة تركيبها لربطها بين الواقع المحاكى وبين هدف الدراما [1]. كما أن الشخصية عند بريخت هي العنصر المهم في إيضاح المواضيع والتعبير عن المواقف عن طريق الفهم والإدراك ثم الحكم وتقرير السلوك، فهي لا تدعو إلى ارتكاب الشر حتى يتسنى للخير أن يتحقق، ولكن على الشخصية أن تقدم ذلك التسامح من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية، وبلورة الجانب الإنساني للشخصية من خلال البعد الاجتماعي لها. أما التعبير عنها يكون بطريقة غير مباشرة في حدود الجماعة لا بصفة البطولة بإلغاء الفردانية؛ أي أنها عند بريخت تعمل ضمن اشتراكية الفعل المسرحي. كما يرى بريخت أن الشخصية في تقمصها لدور لكن دون إيهام ، فهناك دائما تلك المسافة التي يلحظها المشاهد بين الدور والشخصية، فنراه يخرج عن نظام الدور نفسه،

1- ينظر، رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، إشراف مسعود أحمد، كلية الآداب واللغات والفنون، وهران 2008 ، جامعة وهران، ص212.

من خلال كلمات مفتاحية تقولها الشخصية في النص بطريقة مغرّبة لدفع المتلقي إلى التأمل والتعمق في الجوهر الداخلي للمسرحية. والتغريب عند هيتضح باعتماده على كلمات مشفرة تجعل المتلقي يتباعد مع النص من خلال مؤثر التغريب من خلال توظيف شخصية الراوي التي كثيرا ما تغرب الأحداث بتقمصها، وتنشئ علاقة تتأسس على قدرات النص في خلق وبناء خيال المشاهد عن طريق الكلمة والفعل.

طور بريخت في طبيعة الشخصية من حيث أهدافها وجعلها مليئة بالمتناقضات الفكرية والصراعات بين الواجب والضمير والملذات، فجعلها شبيهة بالواقع المنغمس في اللامبالاة والمتعة بالشهوات، أين جعل مواقفها غير مبررة وأكساها ثوب اللامنطقية في صراع بين العاطفة والضمير والأنا، وترك الضمير والعقل هو المسيطر على أفعالها ومواقفها.

وباعتبار الإنسان الوحيد الذي بمقدوره الفعل وإدراكه ما يفعل، وظف بريخت التغريب الذي يمنح تطهيرا آخر، غير التطهير عند أرسطو، تطهير من إحساسات زائدة ومن اندماج مبالغ فيه بالمألوف، لأن هدف فعل الشخصية في الملحمية هو انتقاد المجتمع وحث الأفرا د على التحرر من القيود التي تعيق تطوره وسيره نحو العدالة الاجتماعية، من خلال إعطاء الشخصية الدور الكبير في إيصال فكرة التطهير إلى المتلقي من نزعة الثورة على أوضاع الإنسان الاجتماعية وعلى الأطر العقائدية الثابتة من أجل التغيير على مستوى العالم ووعي الإنسان به [1]، فالفعل في المسرح الملحمي هو عرض المواقف والأفكار بوصفها نتاجا لمواقف اجتماعية وليس باعتبارها إفصاحا عن الجوهر الإنساني، وهي ليست

1- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص65.

بالضرورة عزل للعاطفة وإنما موازنة بينها وبين العقل عن طريق تقنية التباعد، أي ضرورة وجود الوهم بالواقع لشد الانتباه وصولا إلى التغريب.

تكمن وظيفة الشخصية في المسرح الملحمي في تصوير التاريخ أو الحادثة التاريخية وإعادة تجسيدها بالوصف والنقد والتحليل لا عن طريق المحاكاة الفنية، وليس قصد إبراز مناقبها أو مساوئها بل بتفكيكها وإعادة النظر فيها من أجل تغيير السلوك الإنساني، ويريد بريخت من الشخصية المسرحية المشاركة العاطفية مع الحدث شرط تحكيم العقل لاتخاذ القرارات، فلا بد من اندماج فعلي للوصول إلى الجدل البديل عن الصراع في المسرح الدرامي، لذلك لا يرفض بريخت الانفعالات بل يستقرؤها ولا يكتفي بما تحققه، بل تعيش الشخصية في جدل قائم محاولة الوصول الحقيقة رغم كل المتناقضات الداخلية والخارجية، من خلال الشخصية المغربة التي تسمح لنا بمعرفة الموضوع الدائر، لكنها في الوقت ذاته تجعله يبدو غير مألوف[1]، والأفعال فيها حقيقية إذ لا يجب الاندماج في المواقف الموهمة حتى لا يشتد المتلقي فيها وجدانيا وعاطفيا، بل على الشخصية أن تحمل وجهة نظر خاصة بها وموقفا اجتماعيا أو سياسيا يؤثر على المتلقي تأثيرا عقليا لا تطهيريا على مستوى العاطفة.

رسم بريخت للشخصية بعدا ذاتيا خاصا بها باعتبارها قوة فاعلة تذوب في الجماعة ضمن تركيبة اجتماعية وسياسية، بتغييب العواطف النفسية عنها، بهدف تغريب المتلقي ودفعه للتفكير بعقلانية في تركيبة الشخصية ومطابقتها مع ذاته ومقارنتها بالوضع الاجتماعي برؤية قابلة للتغيير[2].

1- ينظر، رونالد جراي، بريخت، تر: نسيم مجلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص85. وينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س،ص46.

2- ينظر، ماري إلياس-حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص ص116-456

- الراوي الشخصية الملحمية:

وجدت شخصية الراوي عند اليونان متمثلة في تلاوة أشعار هوميروس، وهي شخصية ارتبطت بثقافة الإنسان عبر كل العصور، أما عند العرب فكان الرواة يروون الأشعار والخطب في الأسواق. ولا يزال الراوي حاضرا في أذهان الكثير من الناس، بل ومؤثرا في مشاعرهم وعواطفهم، من خلال طريقته في رواية الحوادث وسردها على الجمهور، وقد أدخل الراوي المسرح بوصفه تقنية تساعد على سرد الحوادث، إضافة إلى كونها مرجعا تراثيا يجذب المتفرج، ويشد انتباهه، فالراوي في المسرح "شخصية تقوم بتعليق السردي المباشر في العرض المسرحي، وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساسا إلى الجمهور، ويلعب الراوي دورا تمثيليا إلى جانب التعليق، وقد لا يلعب"[1].

إن دواعي توظيف الراوي في المسرح هو السعي الدائم لجذب انتباه المتفرج وإشراكه في المسرحية، "وتتلخص وظائف الراوي في:

–تحقيق التغريب وكسر الإيهام.

–سرد حوادث طويلة لا يمكن تجسيدها على المسرح.

–تحقيق الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل.

–تقديم وصفين داخلي وخارجي للشخصيات.

–نقل أفكار المؤلف ورؤاه.

–إبداء الرأي ونقد ما يجري، بل الاعتراض عليه، وتقديم حلول بديلة"[2].

1- حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة،1963، ص137 .

2- حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس مكتبة الأسد، ط1، 2000، ص68.

ينحصر دور الراوي، في تقديم شخوص المسرحية وإعطاء فكرة عن صفاتها الخارجية وانفعالاتها الداخلية، كما يقوم برواية الحوادث، والربط بين الماضي والحاضر.

6 - الحوار في المسرح الملحمي:

تتسم لغة الحوار في المسرح الملحمي بالسرعة والاقتضاب مبتعدة عن التنميق والزخرفة اللفظية، وهي تعود بنا إلى أسلوب الملحمة في توظيف الحوار السردي في منولوجات طويلة للشرح أو الوصف أو السرد الخالص عن طريق الراوي، ففي حديث أرسطو عن الفرق بين الملحمة والدراما، تطرق إلى اعتماد الملحمة على السرد في تقديم الأحداث بطريقة غير مباشرة، ولا بد لوجود وسيط بين الفعل والمتلقي، وقد يكون المؤلف هو ذلك الوسيط في رسم بنية الفعل وخطته أو أن يوظف شخصية تكون متقمصة لشخصيته في المسرحية [1]، إذ يقدم الأحداث كما هي بوجهات نظر مختلفة تتجادل حولها الشخصيات الأخرى بأسلوب سردي، بإدخال الراوي كشخصية مستقلة تنوب عن الشخصيات وعن الجمهور، فتلخص له الأحداث أو تصف الشخصيات بأبعادها الداخلية والخارجية، كما توضح العلاقات والاختلافات بينها، كما للراوي القدرة على تخطي الحدود الزمانية والمكانية. فالسرد إذن، أسلوب حواري يدخل في تنظيم المسرحية الملحمية كوسيلة تعبيرية، بتعرضه لمواضيع تاريخية لصفته الوصفية الاخبارية وتقديم الماضي وإحيائه، كما يسمح بتقديم أحداث يستحيل عرضها أو تمثيلها.

ويعتبر الوصف من أهم مميزات الحوار في المسرح الملحمي، وهو - حسب جيرار جينيت- "كل حكي يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغيير أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث لكون ما يوصف بالتحديد سردا Narration هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء

1- ينظر، عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998، ص135.

أو أشخاص وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا Description"[1]، إذ نستشف من مقولة جينيت أنه خصص الأحداث للسرد، أما الوصف جعله يختص بالأشخاص والأشياء، لأن الوصف هو عبارة عن مستوى من مستويات التعبير، ويؤدي وظيفة هامة ضمن جماليات الخطاب وأسلوبية اللغة، لأنه يعكس الصورة الخارجية لحال من الأحوال أو تمثيله للصفات المحسوسة، للحيز والأشياء من موجودات ومكونات تنتقل من خلال الكلمات إلى ذهن القارئ ليتصورها[2]، فنجد أن الوصف عامل فعال يستعين به السارد لخلق جو وصورة معينة في ذهن المتلقي تجذبه إلى المتابعة.

وللوصف وظيفتان؛ "الأولى جمالية تقوم بعمل تزييني وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية غير مرتبط بالحكي، والثانية توضيحية تفسيرية؛ أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في الحكي"[3]، مما يضفي على النص السردي خصوصية تزيد من جماليته.

هذه المرجعيات وغيرها تبرز بشكل كبير في الخطاب المسرحي السردي[*]، إذ فيه تتعدد مراكز الإرسال وتتعمق بنية الحوارية حينما ينتقل من "الفضاء النصي" إلى"الفضاء العرضي" حيث يكتسب علامات مشهدية (بصرية، سمعية، حركية)، إذ يجد المتلقي نفسه في لحظة من لحظات العرض مستقبلا لعدد من المعلومات يتلقاها من مصادر مختلفة من السرد الواصف للديكور أو من الموسيقى أو الإضاءة...الخ.

1- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م س، ص 78.

2- ينظر، أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص 28.

3- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، م س، ص 79.

* الخطاب المسرحي السردي جنس تعبيري يتصف بالطابع الجدلي المفتوح، والحوارية القائمة على مكونات نصية، تشكل مجتمعة نسيجا فنيا متكاملا لا يقبل التجزئة. فهي وحدات سيميائية ترتبط فيما بينها بعلاقات داخلية على مستوى صوغها التخلي وامتدادها الدلالي، فالنص كما أسلفنا تتخلله شخصيات متباينة الوعي، تشكل متطورات مستقلة وأصوات خالصة (غيرية) لها منطقها الداخلي، ويفضي هذا التباين أو التعدد الصوت إلى تجابه حواري وتنافر اجتماعي واشتباك ثقافي معرفي.

ومما لا شك فيه، أن الممثل في الأداء المسرحي يبث رسالة خاصة إلى الملتقى عبر شفرة بواسطة قناة الصوت وفنون الإلقاء، وإن انعدمت فيه القصدية فإننا نفهم أشياء كثيرة من خلال ما يقوله دون أن يصرح بأنه قصدها، وبتعدد السرود تتعدد المشاعر مولدة أنماطا عديدة من العلامات الحركية*، لذا فالسرد المسرحي خطاب ذو بنية حوارية تقوم على تعدد صوتي ودلالي وتحمل آثار خطابات عديدة سابقة عليها أو متزامنة معها أو متوالدة منها.

في هذا السياق كله ينطبق على المسرحية الممثلة، أما غير الممثلة (المقروءة) فوضعها يتغير عن سابقتها، ذلك أن المرسل هو مؤلف المسرحية، والمتلقي هو القارئ العادي، والوضع هو اللغة التي كتبت بها المسرحية بعيدة عن سياق مادي وعلى القارئ أن يمد بينه وبين المؤلف جسرا كي يستوعب المضمون وهذا في سياق تصويري للظروف التي تجري فيها المسرحية أو التي أحاطت بكتابتها.

تتجلى خصوصية السرد كأسلوب يدخل ضمن الحوار في المسرح كون الموضوع قابلا لأن يترجم إلى شيء بصري على الخشبة [1]، باعتراف توفيق الحكيم بصعوبة تمثيل مسرحيات مثل "أهل الكهف" و"شهرزاد"، لأن الفكر هنا هو الفكر المجازي أو الأسطوري بأشخاصه المعنوية التي لا تلمس ولا تصادف في الحياة الواقعية[2].

* العلامات الحركية هي ما يصدر عن الممثل كالخطو، الجلوس، القفز، أشكال الشغل المختلفة لتوضيح المكان أو الكشف عن الأفكار والمواقف.

1- Voir, Anne Ubersfeld, Lire Le théâtre, Ed, Sociales,1982, p81.

2- ينظر، توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1978، ص12.

ظهر السارد Le narrateur على الخصوص في المسرح الملحمي في بعض الأشكال المسرحية، بعدما كان مقصيا في المسرح الدرامي، ذلك أن الكاتب المسرحي لا يتكلم باسمه الخاص، إضافة إلى بعض الأشكال الشعبية الإفريقية والشرقية التي استعملته وسيطا بين الجمهور والشخصيات.

والسارد شخصية تعمل على إخبار الجمهور بسرد وشرح الأحداث بصفة مباشرة، ويتولى قص الحكاية ويعمل على شد انتباه المستمعين وإحلال الفرجة، كما يفسر إحساس الشخصية وما يمكن أن تقوله، وما لم تستطع التعبير عنه وذلك في الإبداعات الجماعية والأعمال المسرحية العربية * المنطلقة من الروايات[1].

بما أن المونودراما شكل من أشكال السرد، فإنه ا تلجأ إلى المونولوج الداخلي في حوار منفرد يوجز حالة النفس وما تحويه من أفكار وآراء أو تعليقات، أو كأن يتوجه إلى شخص موجود في المسرح أو وهمي؛ وهذا ما يسمى بـ: كسر الجدار الرابع *. كما أن بعض الأشكال الحديثة تتبنى الشكل القديم للسارد، إذ يمر من الحكاية إلى محاكاة الفعل والحوار، إما أن يتكفل بحكاية الأحداث بنفسه ، وإما يقدم الفعل والحوار ويؤديها مع الشركاء وباقي الممثلين الآخرين وهذا ما يسمى محاكاة مضادة للمحاكاة[2].

---

* من أهم الأعمال المسرحية العربية التي احتفت بالسارد ووجد فيها؛ مسرحية " مغامرات رأس المملوك جابر" لسعد الله ونوس. "القرى تصعد للقمر" لفرحان بلبل، ومسرحية الطيب الصديقي "ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب" وغيرها.

1- ينظر، أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص98-99.

* الجدار الرابع : جدار وهمي يفصل الممثل عن المخرج، ويكسر من قبل الممثل بدخوله في حديث مباشر مع شخصية من الجمهور قد تكون وهمية، قصد التغريب حتى لا تتم عملية الاندماج التي تكون نتيجة الانفعالات ومنه فإن بريخت يدعو إلى الاندماج المنفصل لا إلى الاندماج المتصل.

2- Voir, Anne Ubersfeld, L'école du Spectateur, Editions Sociales, Paris 1981, p188.

وهناك وسائل يلجأ إليها السارد مثل غناء الأشعار، والحكي وتقليد الكائنات الحية بشرية كانت أو حيوانية، كما يمثل شخصيات نموذجية، مستعملا الإيقاع وأدوات الموسيقى مثل الرباب والناي، وأحيانا الإكسسوارات والماكياج والرقص، وغيرها، ويدل استعمال هذه التقنيات من قبل السارد على أنه ينضوي ضمن مجال "فن الممثل"ويتم ذلك لغرض فني[1].

- وظائف الحوار في المسرح الملحمي:

النقل على لسان شخص آخر: هو أسلوب ملحمي متبع من أجل إدخال السرد كأسلوب لابد منه لتحقيق فكرة المؤلف في التغريب، أي أن تدخل شخصية في حوار مع نظريتها وتقطع كلامها بحوار آخر قاله شخص ثالث، إما للتفسير أو وصف الحالة المعنوية أو المادية لشخصية أخرى ولحدث قد سبق وله دور في حدث لاحق.

النقل بالزمن الماضي : وهنا يدخل الجانب التاريخي للأحداث، ولا بد للأسلوب السرد ي أن يكون الحل، فمن غير الممكن أن نجسد مثلا حدثا لا يخدم الفكرة الرئيسية أو الموضوع، لذا فالمؤلف يتقيد بالوقت والأحداث، وللسرد دور كبير في إسقاط حادثة تاريخية وصفية قد تكون تبريرا أو تفسيرا، وهذا دور ايجابي للسرد في اختزال الزمن، وإعطاء فكرة للمشاهد أن ما يدور فوق الخشبة ما وإلا تمثيل لكسر الإيهام لديه وتغريبه عن العرض.

1- Voir, Youçef Rachid Haddad, L'art du conteur, L'art de l'acteur, Louvain Neuf, 1982.p 19 نقلا عن مصطفى
.ص7، م س، خصوصية ووظيفة السرد في المسرح، الزقاي جميلة

التعليقات والملاحظات: للسرد دور فعال في مثل هذه الحالات، إذ نجد في المسرحية الملحمية دور الراوي السارد للأحداث يعلق عليها، ويقدم ملاحظات جديرة بالاهتمام لدى المشاهد، كما يترك لديه انطباعا وفكرة عما ستؤول عليه المسرحية في نهايتها[1].

1- برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، م س، ص133. ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص110.

الفصل الثاني

التجليــات الدراميــة في النــص المسرحــي الجزائــري

1. الفكرة في مسرحية "مولاة اللثام" لجدي قدور.
2. الشخصية وأبعادها في مسرحية "المخفر" لأحمد بودشيشة.
3. الزمن والمكان الواحد في مسرحية "العقرب" لأحمد بودشيشة.
4. الجدلية الذهنية والدرامية في الصراع- مسرحية الهارب للطاهر وطار.

1. الفكرة في مسرحية "مولاة اللثام".

- ملخص المسرحية:

يعود زمان المسرحية إلى عهد قديم، ربما يكون زمان الحروب الغادرة التي كانت تشنها القبائل ضد بعضها البعض، غازية سابية وقاتلة لكل من لا ينتمون إليهم ، وقد اختار المؤلف المكان سلفا وهو كهف وسط الجبال الصحراوية.

تروي المسرحية قصة شعب وامرأة، وقصة امرأة ورجل، وقصة امرأة وقضية، فتعود أحداثها إلى زمان صبى اليامنة حينما كانت طفلة وغزاهم قطاع الطرق الذين ينتمون إلى قبيلة القطاعين، قتلوا أهلها ومثّلوا بوالدها الذي ربطتها به علاقة قوية، وشردوا من بقي فقتل من قتل وهرب من هرب، لجأت اليامنة التي لقبت فيما بعد بمولاة اللثام وقومها إلى وديان وشعاب بعيدة عن موطنهم الذي سكنه المحتلون الجدد،وترأست مولاة اللثام قبيلتها، إلاّ أنّها ولمرارة الفاجعة التي ألمت بها وإحساسها بالهوان والحزن الشديد على فراق أبيها، أقسمت أن لا يهدأ لها ولقومها بال حتى يعدّوا العدة وينتقموا من القطاعين ويمثلوا بهم كما فعلوا بأهلها.

في خلال هذه السنين يتيه فارس من فرسان قبيلة القطاعين هياما وعشقا ويجول الصحراء بحثا عن المرأة التي رآها لمرة واحدة وأسرت قلبه مدى الحياة، هذه هي المفارقة الدرامية التي وظفها الكاتب، كانت المرأة هي اليامنة التي لقيها في نزال قوي يوم أغارت عليهم قبيلته ثم أنقذها، فلما انكشف عنها اللثام أدرك أنها امرأة و أي امرأة ، حسناء وتضاهي الفرسان شجاعة وبسالة ، زمن هنا

جاءت التسمية لهذه المسرحية، لأنها تخفي جمال الأنثى وتظهر فروسية الرجل، وتخفي ثأر قبيلتها خلف حبها الدفين.

وأثناء رحلة الضاوي في البحث عن حبيبته في الصحارى الشاسعة، يلتقي رسولها الذي يخبره بوجودها دون أن يفصح عن مكانها وقبيلتها، ثم يُلقى القبض عليه بتهمة التغني بما هو محرم في القبيلة ، والتحدث عن الحب الذي سبق وأن صدر في حقه قانون يقضي بمصادرته ومنعه من الولوج إلى القلوب، فلا حب ولا زواج إلى أن يتحقق الانتقام والثأر للقبيلة.

وألقي القبض على العاشق الضاوي، المجنون الذي ينشد أشعارًا ، يتغزل فيها بجمال سيدة الملثمين، وتحاول رمانة الخادمة الوفية والمقربة من اليامنة رد ع مولاة اللثام عن قرارها والإنصات إلى قلبها الذي يكن نفس الحب القديم للضاوي ، فهي كذلك تحبه ويراودها في منامها منذ ساعة لقياه، أنها مع الفارس الذي أنقذها في عرس كبير لكن سرعان ما يتحول إلى ساحة موت تملؤها الدماء وزغاريد القوم.

لم تستطع رمانة دحض القانون الذي صنعته مولاة اللثام، مما زاد من خبث الوزير الذي كان يطمع في الزواج من اليامنة كتسليط لعقوبة على الضاوي، وتنتهي المسرحية نهاية مأساوية حينما أقدمت اليامنة على تنفيذ القدر المحتوم بقتلها للضاوي ثم موتها.

تتميز مسرحية (مولاة اللثام) بكثرة الأحداث وتنوع المواقف والشخصيات، مما يجعلها غنية بالدلالات، فمثل هذه المسرحيات التي توظف التاريخ، تنشأ عادة في الظروف التي يشتد فيها الصراع بين القوميات المتعددة،أو بين الشعوب المضطهدة وبين المحتلين الأجانب.

فكل الشعوب تبحث عن جذورها وانتمائها وتسعى إلى إثارة النعرة القومية في نفوس أبنائها، فتعود إلى ماضيها مستلهمةً إياه وكاشفة عن الفترات المضيئة فيه بهدف إثارة الحمية في النفوس وبعث الشعور القومي الكامن في أعماق كل جزائري، فالقبيلة والذود عنها، والسيف وإتقان فنون القتال، والشعر والفصيح من الكلام، والحب العفيف والهيام، كلها روافد تصب في حوض العربي الجزائري استقاها المؤلف وأبدع من خلالها شخصيات مسرحيته (مولاة اللثام) ومواقفها وأفكارها.

- تحليل الفكرة في المسرحية:

تبدأ المسرحية بهذه الأغنية لتمهد للحدث، وكأنها الجوقة في المسرح اليوناني التي تكون بداية المسرحية، فتوضح للمتلقي القصة المسرحية حكايتها، أو بالأحرى الوضعية الأساسية للموضوع والهدف من الفكرة.

المجموعة :

في زمان مضى وفات   في قبيلتنا كنا عايشين

الفرحة عامة بالعروسات   اوحراسنا علينا عساسين

واحد الليلة المصابيح طفات   اوهجموا علينا القطاع

قتلوا وحرقوا الخيمات   واهربنا أحنا الملثمين

مولاة اللثام معانا مشات   وصبحنا فالصحراءتايهين

هجرنا قبيلتنا ا تنسات   وسكنا الجبال العاتيين

هذي قصة فالصحراء صرات نرويوها لكم انتم الحاضرين

يبدأ الفعل المسرحي بظهور شاعر تبدو عليه آثار التعب والإرهاق من السفر وينشد أشعارا فيقول: اليامنة، اليامنة، قطعت لجبال وادهمت الصحرا ما لقيتك.

طال الوقت أوفاتوا علي لسنين ما نسيتك

راني تايه أنحوس عليك ما لقيتك

اليامنة، أنا الضاوي ألي نجاك من الموت وبغيتك.[1]

يريد المؤلف منذ البداية إيصال نبذة عن الفكرة، وإعطاء جزئياتها، فالفكرة العامة تهدف إلى الثأر والكفاح من أجل التحرر ، ولكن وضع لها فكرة أخرى جزئية ولكنها موضوعية، تقف حجر عثرة أمامها هي الحب الكبير الذي يجمع بين اليامنة والضاوي.

اليامنة: واش أندير وأنتوما اللي قتلتوا بابا وخرجتونا من أرضنا بالقوة

الشاعر: هيا ننساوا اللي فات ونبدو حياة جديدة

اليامنة: كيفاه باغيني ننسى وبابا شيخ القبيلة قتلتوه قدام عينيا.

الشاعر: نوعدك بلي ناخذلك ثارك مللي قتلوه"[2].

يلتقي الشاعر برسول يحمل قربة ماء، ويطول الحديث بينهما من أجل أن يمده بشربة ماء.

1- جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، مخطوط.

2- م ن.

يطول الحديث بين الرجلين وينقسم كلام الشاعر بين هذيان بذكر محبوبته والإلحاح في طلب الماء لشدة عطشه وقرب هلاكه.

الشاعر : راني عطشان باغي نشرب.

الرسول:(يعود إليه) واش جابك لهذا المكان وأنت مردوم فالرمال؟

الشاعر : باغي نشرب.

الرسول :طلبت الجنة وأنت في النار.

الشاعر : أعطيني أنبل ريقي

الرسول : أعلاه راك اتحوس؟ واش تكون؟ ومنين جيت؟

الشاعر: اليامنة، اليامنة، راني نحبك قلبي راه تحطم.

كي نتفكر اللثام على وجهك نتألم.

حبك بركان نار في قلبي وتقـدم.

ما يبرى اللي لطموا ما يســـلم[1].

يتبين للرسول أن الشاعر يبحث عن شيء جدٌّ مهم ويظنه كنزا، فيسارع في إعطائه الماء ومن دون تردد، ثم يكتشف الخدعة التي انطوت عليه وأن المرأة التي يتحدث عنها ويهيم بحبها هي سيدته وسيدة الملثمين، ثم يهرب الشاعر منه.

1- جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، مخطوط.

تقرر "اليامنة" إقامة حفل كبير بمناسبة النصر الذي حقق، ويتقرب إليها الوزير بالشكر ويتعرض معها إلى مصير الأسرى مقترحا قتلهم ورميهم ، فترفض اليامنة رفضا قاطعا لأن قانون القبائل والعرف يدين ذلك، ما يبين قانون الحرب وحسن معاملة الأسرى.

المجموعة: مولاة اللثام قهرت علوان...(تشير لهم بالتوقف)

اليامنة : بعد هذا الانتصار اللي حققناه رايح تكون حفلة كبيرة في الليل تندار، نشعلوا النيران واذبحوا الجمال والخرفان"[1].

يتبادل الرسول وخادمة سيدة القبيلة "رمانة" شوقهما ويشكوان طول غيابهما عن بعض ويتأسفان لعدم قدرتهما على الزواج، وتطلب رمانة من الرسول "دحمان" التقدم إلى مولاة اللثام بطلب السماح بإقامة الزفاف، إلا أنه يرفض لأن مولاة اللثام قد أصدرت قرارا بعدم الزواج.

رمانة : طال غيابك ماقدرت نصبر في ليام اللي فاتوا.

الرسول: آه يا رمانة ثلاث أيام حسبتهم ثلاث شهور، أورجعوا ثلاث أعوام ما نقدر نفارقك، توحشتك، راني جاي نعوض ليام اللي فاتوا.

رمانة: علاه ماتتحدثش مع مولاتي ،العرس نتاعنا، وقتاه نديروه؟

الرسول: واش بيك أهبلتي؟ أشكون اللي يقدر يتكلم قدامها ،ياك راهي مانعة علينا الزواج والحب مادامنا رحالين.

1- جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، مخطوط.

رمانة: ماظنيتش تقبل والقطاعين مستعمرين قبيلتنا أوياكلوا في رزقنا"[1].

يخبر الرسول رمانة عن الشاعر المجنون الذي لقيه تائها في الصحراء والذي كان يتغنى بحبه لمولاة اللثام، وهنا نقطة الانطلاق في الكشف عن بداية الفكرة والموضوع العام والهدف الأعلى لليامنة.

وتصر مولاة اللثام بالسؤال عن الرسول الذي غاب عن ناضرها وتفتح رمانة موضوع حبها له.

اليامنة : وين هو دحمان علاه ما دخلش؟

رمانة: راه عيان من السفر.

اليامنة: رمانة ،تحبيه؟..تحبيه؟..اتكلمي علاه ساكتة؟

رمانة : ما نقدرش نتكلم.

اليامنة :تحبيه ؟حشمانة وفي قلبك فرحانة .

رمانة :ياك أنت اللي حرمتي هذا الكلام ومنعتيه علينا[2].

تتحدث مولاة اللثام عن سب إقدامها على إصدار القرار بمنع الحب والزواج في القبيلة حتى تسترجع قبيلتها وتثأر لأبيها، ثم وبطريقة حالمة تستعرض حادثة التقائها بالضاوي الفارس الذي أنقذها، وتذكر الحلم الذي تعيده على مسامع رمانة كل يوم، فهنا يتبين تتعارض فكرة الحب الدفين بين فكرتين رئيسيتين فكرة الكفاح وفكرة التضحية بالحب، فتبدأ الشخصية بإبراز موقفها اتجاه قضيتها الرئيسية المتمثلة في فكرة الثأر.

1- جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، م س، مخطوط.

2- م ن، مخطوط.

"اليامنة: أعطيتلوا اسمي وندمت عليه، وأسمو الضاوي، رمانة، راني كل ما نرقد هذا الفارس نتخيلو فالمنام.

رمانة: كل يوم تعاود يلي هذي الحكاية يا مولاتي .

اليامنة: كل ما نشوف هذا الحلم نتأكد بللي الزواج عليا محرم .

رمانة: الحلم باقي حلم، هذي سنين وأنت تشوفي فيه أو هو ما تحقق.

اليامنة: أنشوف فيه الفارس اللي أنقذني، وأنا وياه في عرس، محفل كبير ماشي معانا وفجأة رجع المكان دم أحمر سايل وديان خنجر مغروس، الراجل مات والناس ترقص وتولول وزغاريد مدوية في كل مكان، وانشوف فيه يتخبط في قلتة نتاع دم مخلطة لوانو يصرخ ويقولي علاه قتلتيني ؟[1]"

تخبر رمانة سيدتها اليامنة بالخبر الذي جاء به الرسول والمتعلق بالشاعر الذي يقول في شعرا، فتثور وتطلب لقاء الرسول في الحال، وقبل أن تنصرف تذكرها بنية الوزير في الزواج منها.

تطلب اليامنة من الرسول أن يخبرها عن قصة الشاعر فيتلعثم وما إن يبدؤوا بتلاوة تلك الأشعار توقفه وتطلب منه البحث عنه وقطع لسانه، وتدخل في حديث نفسي يجسد آلامها وفي الوقت نفسه شوقها للعطف والحب والحنان، وهنا يبدأ الحدث الصاعد في تنمية الفكرة المستترة في وجدان مولاة اللثام.

"الرسول: أنقول،أوماتزعفيش ؟

1- جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، مخطوط.

اليامنة: (تخرج حنجرتها) قول.

الرسول: (يخاف) القيت شاعر ياملا...

اليامنة: أومن بعد؟

الرسول: يقول الشعر.

اليامنة: معلوم يقول الشعر مادامو شاعر.

الرسول: كان يمدح فيك ويتغزل.

اليامنة: واش راك تقول؟ وين يعرفني، يكون من القبايل المجاورين؟ هيا أتكلم.

الرسول: لا هذا بعيد عن قبايلنا مغروم قاستو الرمال .

اليامنة: هيا تكلم واش كان يقول؟

الرسول:(يتردد) كان يقول اليامنة راني نحبك مغروم بيك .

اليامنة: (تندهش) هو قال عليا هكذا؟

الرسول: راني مغروم بسحر عينيك.

اليامنة: هو يعرف عينيا؟[1]

1- جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، مخطوط.

فتعيد اليامنة أسطوانة الحب الكبير القديم والمرير، حب الفارس الذي أنقذها، حب الفارس الذي كان من قطاعي الطرق الذين هاجموا قبيلتها وقطعت العهد على الانتقام لأبيها وعشيرتها، تبدأ الأفكار في داخل اليامنة بالتأجج، ويبدأ الموقف بالتشابك في نفسيتها معلنا عن عقدة لا حل لها.

وبعدها تلقي مجموعة الحرس القبض على الضاوي بتهمة قول الشعر في سيدتهم وقائدتهم

المجموعة:

- جيت قاصد حيلة وأحنا قبايل الحرب فاطنين
- قعادك عندنا ليلة نرميوك في وسط المبوسين
- شعرك سمعاتوا لقبيلة وأحنا حراس عليك شاهدين
- عشقت مولاة اللثام وأسمها اذكرتوا قدام الحاضرين[1]

يساق الضاوي إلى السجن ويحقق الوزير في أمره ويعزم على تقديمه للمحاكمة، وتتراءى لليامنة أنه ربما يكون للموقوف علاقة بالشاعر الذي ذكره الرسول وبالضاوي الذي تكتم حبه منذ عشر سنين ، فتبدأ الأزمات بالتكشف تدريجا لتسوقنا إلى صراع بين الأفكار والمواقف، وتبدأ المواضيع التعقد.

تخبر رمانة اليامنة بأن الشاعر الذي ألقي عليه القبض من طرف الوزير والجند هو نفسه الشاعر الذي لقيه الرسول منذ أيام.

تضطرب اليامنة لسماعها الخبر أهو الضاوي؟ أم شخص آخر هام بحبها؟ وتثور في نفسها نزعة الحب الكامن وتتودد إلى خادمتها رمانة وترجوها مد يد العون للشاعر المأسور.

1- جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، مخطوط.

اليامنة: يكون عطشان باغي يشرب، ويكون جيعان باغي ياكل، أديلو كل شي وروحي.

رمانة: بالصح ممنوع والقانون هذا أنت درتيه،والحراس يخافو منك ما يخاوني نشوفو.

اليامنة: دبري حيلة وروحي.

رمانة: راني نتعجب أو نستغرب على حالك.

اليامنة: أعلاه أطولي فالوقت وتكثري فالكلام، مولاتك تطلب منك حاجة صغيرة، وأنت قاعدة تستشفاي[1].

المشهد الرابع: تدخل رمانة على الشاعر الضاوي في سجنه وتنبؤه أن سيدتها هي من بعثها، فيستغرب الضاوي عدم مجيئها وإنقاذه له، خاصة وأنه أنقذها من الموت في يوم من الأيام. وهنا تكتشف اليامنة ما لم تكن تتوقه

يدخل فجأة الوزير ويلقي القبض على رمانة ويتدخل الضاوي الشاعر الشهم الذي لا يرضى أن تضرب امرأة، ويذكّر الوزير المتعالي بما جمعه به في الماضي حينما كان أسيرا ثم جاسوسا على قبيلته.

"الشاعر: أطلقها ما تضرب أمرا

الوزير: اليوم نقتلوك أو نقتلوها.

رمانة: مولاة اللثام ما تسمح لك تمد يدك عليا.

الشاعر: جبان تضرب أمرا، وتخاف من الرجال القطاعين.

1- جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، مخطوط.

الوزير: اليوم نقطعوك أطراف أطراف أنت وياها، هيل أتكلمي أشكون رسلك وعلاه جيتي ؟...تعرفيه؟ آه ياوحد الخاينة.

رمانة: واحد ما رسلني شفتو مجروح اوعطشان باغي يشرب.

الوزير: باغي يشرب واللا باغي يهرب؟

الشاعر: كنت ذليل مسجون عندنا في قبيلة القطاعين، ومواليك دفعوا مال كبير باه خرجوك، ولا نسيت ياك أنت اللي كنت تجيب لخبار".[1]

يغضب الوزير ويقدمه إلى اليامنة ملحا في طلب الاقتصاص منه فهو فارس من فرسان قبيلة القطاعين، وبعدها يحتدم الكلام بين اليامنة والشاعر الذي لا يخفيها حبه وولعه بها منذ أول مرة رآها فيها، إلا أن اليامنة تبدي صلابة في موقفها، وتزداد اضطرابا حينما تردد جماعة الملثمين والوزير طلب القضاء على الضاوي وتنتهي المسرحية حينما قتلت اليامنة الضاوي بخنجر كانت تحمله ثم تقتل نفسها.

الشاعر: الحب رجعني جبان، وأنت اللي طلبت مني العفو بعدما تغلبت عليك وهزمتك في وحد اليوم.

الوزير:مولاة اللثام،الملثمين ماهم قادرين يصبرو كثر من هكذا.

الشاعر: اليامنة، أنا نحبك ماني خداع ماني خوان.

الوزير:كيفاه يا مولاتي تسمعي لكلامو وأنت اللي حرمتي كلمة الحب بيناتنا تنقال؟

1- جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، مخطوط.

رمانة: أنظن يا مولاتي هذا هو الحلم المنحوس باغي يتحقق

اليامنة: راني عارفة بللي الحلم اللي شفتو رايح يتحقق اليوم، وفي الحين

الوزير: الملثمين راهم يستناو وقتاه نقتلوه؟

المجموعة:نقتلوه، نقتلوه، نقتلوه

رمانة والرسول: لا يا مولاتي الوزير يغير أو باغي يحطملك حياتك.

اليامنة: هذا هو الخنجر اللي فالحلم قتلتك بيه (تطعنه، يصرخ، ويسقط على الأرض)

الشاعر: وعلاه يا زمان يا غدار، علاه اليامنة طعن... اليامنة ...تيني، وأنا اللي سمحت في والديا أو جيت ليك، هذا شحال وأنا هايم تايه في الصحراء نحوس عليك.

اليامنة: أسمحيلي أنا ثاني نحبك يالضاوي، أنحبك هدا شحال وأنا نستنى فيك، بالصح الثار لازم نقوم بيه، عهد عطيتوا للملثمين ما نقدر نخرج عليه[1].

وتنتهي المسرحية بتحقيق فكرة الثأر على حساب فكرة الحب، صراع فكرتين متناقضتين في البطل بين الواجب والعاطفة، وهنا تحكيم العقل أو الفكرة الكلاسيكية.

أما بالنسبة لماهيتها كمسرحية" فمولاة اللثام" لم تنطو على ما يضحك ويسلي أو يمتع ويربي وحسب، بل اتجهت كل الاتجاه إلى تسليط الضوء على صراع دفين في نفس الإنسان وفي حاضر الأمم وهو الصراع بين الحق والباطل ، والصراع في نفس الإنسان بين الحب والانتقام، وبين الواجب والحب

1- جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، مخطوط.

ومن هو الأسبق، وهذا النوع من المواضيع يحيل المتلقي إلى دلالات إيحائية ورمزية تشير إلى تلك المسرحيات المفعمة ببطولات الماضي، وهي كذلك دعوة إلى النظر إلى الحاضر.

2. الشخصية في مسرحية "المخفر" :

تدور أحداث مسرحية "المخفر" [1] لأحمد بودشيشة في ثلاث فصول, والتي استلهم موضوعها من الحياة الواقعية في قصة "الصادق" الذي خرج من بيته ليلا للبحث عن سيارة تقل زوجته إلى مصلحة التوليد التي فاجأها ألم المخاض، ويبدأ الحدث في المشهد الأول من الفصل الأول بإلحاح حماته "طاطا" على الذهاب إلى الشارع عساه يجد شخصا يقله إلى المصلحة، ويظهر "الصادق" في المشهد الثاني ومعه محفظة نقود, فيأخذها إلى المخفر بنية تسليمها لرجال الشرطة، لكن بمجرد دخوله إلى المخفر يتحول إلى مشتبه به، حيث يعتقد الخفير بأنها رشوة فيحقق معه، ثم يتهمه بتكوين عصابة بمجرد أن زوجته "بسمة" تتصل بالمخفر لتطمئن على زوجها الذي خرج ولم يعد، وأثناء التحقيق مع الصادق يتصل بالمخفر أشخاص يطلبون خدمات معينة.

تتصل بمخفر الشرطة امرأة تدعي بأنها بحاجة إلى خدمة، ولكن يتضح فيما بعد أنها اتصلت لمجرد التسلية والترفيه ولا تحتاج إلى أية خدمة من المخفر، وتتوالى الاتصالات الواحدة تلوى الأخرى, فيسمع الخفير على الهاتف صوت امرأة ثانية خرج زوجها لمشاهدة عرض مسرحي لكنه تأخر في العودة إلى بيته لتطلب تدخل الشرطة والبحث عنه لإحضاره إليها، وما إن يضع الخفير السماعة حتى يرن الهاتف مرة أخرى ، والمتصل امرأة تريد منه أن يقص عليها حكاية حتى تخلد إلى النوم لأنها تشعر بالأرق، الوحدة ، والقلق ، أما الصوت الرابع فهو صوت امرأة تبدو منتفخة البطن كأنها مشرفة على

1 أنظر,أحمد بودشيشة، المخفر ، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الطبعة الأولى، 2000.

الولادة فيتعرف عليها الصادق، ويصرخ بأنها زوجته بسمة طالبا من الخفير أن يسألها عن حالها وهي بالفعل بسمة زوجة الصادق لكن الخفير لا يصدقها ويعتبرها عضو من أعضاء العصابة.

وتتأهب شخصية" الربعي" (54عاما) في نهاية الفصل الأول ، لتتصل بالمخفر وتستفسر عما كان بإمكانها أن تقضي الليلة في المخفر حتى يطلع النهار, فهو رجل غريب عن المدينة وحل عليه الليل والظلام فلم يجد غرفة يقضي فيها ليلته .

"الربعي: أنا رجل غريب عن المدينة ...ونزلت بها ليلا...وأنا الآن ابحث عن مأوى، أو غرفة في فندق أبيت فيها..."[1] .

تزداد حيرة "بسمة" على زوجها في بداية المشهد الأول من الفصل الثاني، وتحاول أن تجد تبريرا في عدم عودته إلى البيت, فيتضاعف قلقها حتى أنها تنسى ألمها ، أما "الصادق" فيظل طوال الليل يصرخ بإطلاق سراحه لكن دون جدوى إلى غاية نهاية المشهد الثاني بالرغم من إخطارهم أنه صهر رئيس المخفر. والجدير بالملاحظة أن الخفيران لم يقدما أية خدمة من الخدمات التي يطلبها المتصلين وهذا دليل على اللامبالاة وعدم توفير الأمن المطلوب توفيره، وبين كل اتصال يعود الخفير لاستجواب الصادق ، ثم يخلد للنوم بعد أن تنتهي مناوبته ويأتي الخفير الثاني ليتولى مهمة الحراسة ، فيكرر التحقيق مع الصادق كما يتصل بالمخفر للمرة الثانية المرأة التي خرج زوجها لمشاهدة عرض مسرحي وتأخر في العودة فتتصل لتعبر عن فرحتها بعودته سالما ، وكذلك المرأة التي لم تكن في حاجة لأية خدمة وإنما تتصل لتتسلى، وأيضا الرجل الغريب عن المدينة.

1 أحمد بودشيشة، مسرحية المخفر، دار الهدى، عين مليلة /ط1، 2000، ص47.

ففي المشهد الأول من الفصل الثالث يحاول "الخفيران" بطريقة ما تخليص أنفسهما من الورطة التي وقعا فيها إذا ثبت أن "الصادق" هو صهر رئيسهم, ويفكران في إطلاق سراحه ويتقاسما محفظة النقود, بينما تبدو الفكرة فيها نوعا من المخاطرة ، ليتفقا في نهاية هذا المشهد على دهن وتلوين وجهه بصبغة حتى لا يتعرف عليه، وإن وقع وحصل ذلك فإن المشتبه هو الذي فعل بنفسه هذا.

أما المشهد الثاني من هذا الفصل تتفحص شخصية "رئيس المخفر" تقرير ليلة البارحة الذي أعده الخفيران, بينما لا تتعرف على المشتبه والذي هو في الحقيقة صهره ، حيث تتصل شخصية " الحماة" في الصباح بالمخفر لتطلب من ابنها رئيس المخفر البحث عن زوج أخته "بسمة" الذي خرج ولم يعد، فتتعرف على صوت الصادق من خلال صوته على الهاتف، لكن حين تأتي إلى المخفر تكتشف أن شكله مختلف, ليأمر رئيس لمخفر في نهاية هذا المشهد بغسل وجه الصادق، فيتضح أنه صهره فعلا وتنتهي المسرحية بخروج "الصادق" و"الحماة" طاطا وابنها باتجاه المستشفى حيث "بسمة" ولدت مولودا.

- شخصيات المسرحية :

مسرحية المخفر لأحمد بودشيشة تتكون من ثلاثة فصول، وكل فصل بمشهدين، وقد اختار شخصياته من الطبقة العامة الكادحة، تتمثل في شخصية الصادق، طاطا ،رئيس المخفر، الخفيران، الأصوات التي تتصل بالمخفر، وفيما يلي نفصل الحديث عن كل شخصية :

- شخصية الصادق :

الصادق رجل من الطبقة العاملة بسيط لم يذكر لنا المؤلف مهنته لكن من خلال وضعه الاجتماعي نعرف أنه شخصية بسيطة تكافح في مجتمع طبقي واستغلالي، حيث يسجن ويحقق معه الخفير

الأول تحقيقا مطولا لمجرد أنه دخل المخفر ليسلم محفظة نقود عثر عليها في المقهى، وهدف المؤلف هو رسم صورة سوداء للمخافر وما يحدث فيها من اللامبالاة والاستهتار وعدم إحساس بالمسؤولية من طرف الخفراء المفترض فيهم العدل وتوفير الأمن لا إرعاب المواطن البسيط الذي يلتمس منهم الحماية والمساعدة.

أبدى "الصادق" الحب والإخلاص لزوجته من خلال قلقه عليها وهو في المخفر يحقق معه، وخروجه من بيته ليلا ليبحث عن سيارة تقلها إلى مصلحة التوليد, وهو يرتدي منامته ولم يأخذ حتى هويته معه, وإصراره على إطلاق سراحه لينقذ زوجته التي تلد من خلال الحوار: "زوجتي تلد ، أطلقوا سراحي"[1] التي ظل طوال الليل يصرخ بها، والتي أولها الخفيران بأنها كلمة سرية لعصابة تتجهز للهجوم على المخفر,بينما أظهرت الاستعطاف والتضرع ساعة تواجدها في مخفر الشرطة ، حيث يمثل "الصادق" الشخصية المحورية في المسرحية.

- شخصية بسمة :

تمثل "بسمة" شخصية الزوجة المخلصة و الوفية لزوجها، و يتضح ذلك من خلال رفضها لخروجه ليلا من البيت وإصرارها على أنها لن تلد قبل الصباح، وكذلك قلقها عليه عندما يتأخر في العودة إلى البيت و اتصالها بالمخفر لتطلب منهم البحث عن زوجها، ودفاعها عنه أمام أمها طاطا. مثال ذلك قولها لأمها: "لا تذهب في هذا الليل، ها أنا ذا قلقة عليه ما سبب تأخره يا ترى" [2]، و كذلك:"لا

1 أحمد بودشيشة، مسرحية المخفر، ص45.

2 المسرحية، م ن، ص52.

تذهب في هذا الليل: يمكنني أن أنتظر حتى الصباح يا أم" [1] و أيضا قولها لخفير:" جاء ..ني الطلق... أنا... أنا.. أل....لد...زوجي خرج ... يبحث عن سيارة ... أسعفوني"[2].

- شخصية الحماة :

تمثل "طاطا" حماة الصادق دور الأم الخائفة على ابنتها من أي مكروه ،بينما تظهر من بداية المسرحية كرها للصادق واشمئزازها منه، حيث سنراها تدفع به خارج البيت ليبحث عن سيارة تقل ابنتها إلى مصحة التوليد، دون أن تهتم بالوقت المتأخر ولا ما قد يحصل من مكروه، لكن في نهاية المسرحية تتغير نظرتها له، حيث تكون هي من يخلصه من الخفيرين واتصالها بابنها رئيس المخفر للبحث عنه "اسمع يا بني إن زوج أختك خرج ليلة البارحة يبحث عن سيارة لنقل أختك غلى المصحة فلم يعد إلى البيت يبدو أنه اختطف"[3] .

- شخصية رئيس المخفر:

يظهر "رئيس المخفر" الرجل القاسي همه الوحيد هو الترقية في منصبه، بأي طريقة سواء قانونية أو غير قانونية، وبالنسبة له منصبه أولا ثم صلة الرحم حيث سنرى من خلال المسرحية أنه يحضر حفل زواج أخته بسمة من الصادق، فلو حضر هذا الزواج لتعرف على الصادق عندما أدخله الخفيران إلى مكتبه.

1 أحمد بودشيشة، مسرحية المخفر، ص16.
2 م ن ، ص44.
3 م ن، ص111.

- **شخصية الخفيران:**

يمثل "الخفيران" شخصيتين تحرسان المخفر ليلا بالتناوب، ويتلقيان اتصالات المواطنين الذين هم بحاجة إلى مساعدة، وما سنراه على الخفيرين هو اللامبالاة وتأويل الأمور وفق عقلية ساذجة وعدم تلبية طلبات المتصلين خاصة "الربعي" الرجل الغريب عن المدينة و"بسمة" التي اتصلت بهم لتطلب منهم البحث عن الصادق، وأيضا اتهامهما للصادق بجرائم لم يرتكبها، بل وصل بهما الأمر إلى صبغ الصادق خوفا من أن يكون صهر رئيسها فعلا ، فهما يمثلان ما يحدث في المخافر في قول الكاتب : " خفيران يقومان بالتناوب على الحراسة، أحدهما يغالبه نعاسا قد استبد به ، والآخر يهرول من حين إلى حين ليرد على المكالمات الهاتفية التي أبت أن تكف في هذا الليل البهيم ... وحينما يرن الجرس يهرع إلى الجهاز ويتناول السماعة ويجيب في صوت أجش وغاضب .[1]

إن رسم الشخصية من العناصر الأساسية في بناء المسرحية ، وهي ذلك الوجود الحي والملموس الذي يراه المشاهد ويتابع من خلاله مسار الحدث المسرحي ، فالشخصية هي التي تحمل أفكار الموضوع ولا تخرج عن نطاقها ، حيث تبدو فكرة هذه المسرحية في تصوير المخفر ، ومهمة المخفر ورجاله استتباب الأمن لا إرعاب المواطن البسيط الذي يلتمس منهم الحماية والمساعدة، والدليل على ذلك إعادة الخفير الثاني استجواب الصادق بطريقة استفزازية رغم أنه يعلم بأن زميله الخفير الأول كان قد استجوبه وأحاط بحيثيات القضية بالكامل، وتظهر علاقة الشخصيات بهذه الفكرة من خلال الخفيران وتعاملهما مع أي أحد يطلب المساعدة حتى الذين اتصلوا بالمخفر مثل : "الربعي" ، كما تصور هذه المسرحية كيفية تأويل الأمور وفق عقلية ساذجة وتقديس المصالح الأمنية ، وكذلك التجاهل وطريقة تطبيق القوانين ،

---

1 أحمد بودشيشة، مسرحية المخفيه م س، ص18 .

حيث تتضح هذه العلاقة من خلال استجواب الصادق وتأويل الكلام في جملة "أطلقوا سراحي، زوجتي تلد"[1]، بأنها كلمة سر العصابة وكذلك رفضهما مساعدة الرجل الغريب عن المدينة في قول الخفير الأول:

" المخفر ليس مأوى خيريا، إنه لا يقدم الخدمات الخيرية المطلوبة منه، ولا الوجبات الغذائية، المخفر لا يتدخل في شؤون الغير، هذا من شأن الجمعيات الخيرية الكثيرة المنتشرة في المدينة "[2]، فهما يؤولان الأمور دائما بالشر. إذ تتضح فيه اللامبالاة والاستهتار وعدم الإحساس بالمسؤولية من طرف الخفراء الذين يمثلون القانون، ويفترض فيهم العدل وتوفير الأمن.

وتبرز علاقة فكرة المسرحية برئيس المخفر عندما يطلب من الخفيران قراءة تقرير ليلة البارحة ويجده صغيرا، فيأمرهما بإضافة أشياء لم تحصل، والمهم عنده هو أن يكون التقرير كبيرا مثل ذلك أمره للخفيري بأن يسجلا في التقرير أن الصادق قد كسر أنبوب التدفئة ، وبالتالي سيقضون فصل الشتاء في البرد " أكتب في التقرير أنه هشم أنبوب التدفئة المركزية ... وتركنا في البرد القارص"[3].

تبرز علاقة الصادق بفكرة المسرحية من خلال اتهامه بالرشوة: "من قال لك إنني مرتشي، هه"[4]، ثم اتهامه بتكوين عصابة: "بل قل إنها العصابة، صارحوني بالحقيقة، ثمة شيء لم يدخل رأسي "[5]، مما أضفى على الحدث جوا تراجيديا من خلال نضال الشخصية المفجع وهي تسير إلى مصيرها المؤلم، وقد ضاعف من ذلك، الصراع الداخلي الذي أفرزته العلاقة القائمة على التناقض بين العالم الداخلي

1 المسرحية، أحمد بودشيشة، مسرحية المخفر، م س، ص90.
2 م ن، ص48.
3 م ن، ص99.
4 م ن، ص23 .
5 م ن، ص45.

للبطل، ونظرته للعامل الخارجي، ويسعى إلى الكشف عن جوهر المأساة الحقيقي ، "هو العداء المستحكم التي تفصل بين البطل والواقع الذي يحيط به . ويتبين - من خلال التحليل- أن التردد والاضطراب النفسي الظاهرين على سلوك الشخصية من خلال عجزها على المجابهة ويأسها من وجوده.

رغم أن نيته كانت صادقة وهي تسليم محفظة نقود عثر عليها في المقهى المجاور لبيته، وأيضا من خلال طريقة استجوابه بالاستفزازية، فما يهم الخفيران هو إلقاء القبض على الأشخاص دون التأكد من براءتهم، من هنا يتضح أن الكاتب استوحى شخصياته من الحياة اليومية للمواطن البسيط وقام بتجسيدها، وهذا ما نلمسه في شخصية الصادق.

والجدير بالملاحظة أن المؤلف قد التزم في رسم الشخصيات بالواقع الذي كان بصدد رصده، كي تكون هذه الشخصيات وليدة الواقع المعاش ومتضمنة له، و"هي في نفس الوقت أكثر ثراء منه على اختلاف في درجة الالتزام بالسمات الواقعية في رسم الشخوص، حيث قد تصبح الشخصية بجانب ما سبق ترمز للبشر وإن لم تكن من جنسهم" [1]، هذا ما جعله يهتم بالبعد الاجتماعي الذي كان مرجعا لواقعيته في تصوير الشخصية وتحديد ملامحها ، وبالتالي أهمل البعدين السيكولوجي والجسمي وأصبحت لا ترقى إلى مستوى الشخصية النموذجية فهي "فاقدة لملامحها الإنسانية والسيكولوجية والفكرية فجاءت كبوق، أو كقطع الشطرنج لا تتمتع بحركة التعبير عن ذاتها ، ولا تسمو إلى مستوى الشخصية النموذجية التي تعيش في وجدان القارئ أو المتفرج"[2].

1 ينظر، محمد أبو الرضا، الكلمة والبناء الدرامي، م س، ص 215.

2 ينظر، رشيد بو الشعير ، مسرح بودشيشة، مجلة الآداب، ع1، 1994، قسنطينة، ص142.

العلاقات بين الشخصيات :

لابد أن يحدث بين الشخصيات التي يختارها مؤلف المسرحية علاقة سواء كانت علاقة حسنة أو سيئة، وهي علاقات مهمة تقتضيها المسرحية، يضعها المؤلف بصفته راسم الشخصيات، ويكون على دراية بأحاسيسها وانفعالاتها وسلوكاتها مع بعضها البعض، وقد اختلفت العلاقة بين شخصيات مسرحية "المخفر" بين الايجابية والسلبية، حيث يمثل الصادق الشخصية المحورية في المسرحية فتربطه بالشخصيات الأخرى علاقة.

تمثلت علاقة "الصادق" مع "بسمة" في الزواج الذي يربطهما ، واتسمت هذه العلاقة الزوجية بالنجاح نظرا لقلقهما على بعضهما،حيث ظهر ذلك جليا من خلال خوف"بسمة" على زوجها من الخروج ليلا للبحث عن سيارة تقلها إلى المستشفى فتصر على أنها لن تلد قبل الصباح، وأيضا قلقها الذي سنراه عند تأخره في العودة، حيث تتصل بالمخفر لتطلب منهم البحث عنه، وسنرى "الصادق" هو الأخر خائفا على زوجته التي تعاني ألم المخاض، فيظل يصرخ طوال الليل بإطلاق سراحه ليطمئن على زوجته ومن شدة خوفه عليها خرج بمنامته ودون أن يأخذ هويته.

أما ما يربط "الصادق" بحماته "طاطا" علاقة حب واحترام ومصاهرة، أما هي فنراها في بداية المسرحية مشمئزة منه وغاضبة حتى أنها تدفعه إلى الخروج دون أن تكترث لما قد يحصل له من مكروه، وتتهمه بالتقصير في حق ابنتها ، أما في نهاية المسرحية فتشفق على حاله، وهي من تخلصه من أيدي الخفيرين.

تتضح علاقة الصادق بالخفيرين من خلال تأويلهما لأمور وفق عقلية ساذجة، مثل قول الخفير الأول للصادق:"قل لي الحقيقة، كيف فكرت في القدوم إلينا ؟ بل قل لي عمن خطط لك بالمجيء إلينا مدعيا أنك وجدت نقودا مرماة على الأرض فحملتك نخوتك بالإتيان بها إلينا"[1].

فالعلاقة بينهما علاقة اتهام أو بالأحرى الضحية بالجاني، وتتضح العلاقة بين الصادق والخفيران أيضا في تصرفهما المتمثل في صبغ وجه الصادق حتى لا يتعرف عليه رئيس المخفر:"ليس صعب يا رجل، علبة الدهن لا تكلفنا كثيرا ومتوفرة في السوق ...وما عليك إلا أن تصبغ وجهه"، "نصبغه بالدهن ؟!... إنها فكرة شيطانية"، "و أي لون تريد أن تموه به وجه الصادق"[2].

أما علاقة الصادق برئيس المخفر فهي علاقة مصاهرة، فبسمة هي أخت رئيس المخفر الذي لم يحضر زواجهما.

بسمة "لم يحصل تعارف بين شقيقي وزوجي، أنت تعلمين أنهما لم يلتقيا قط، إن عتابي مازال قائما، كيف انه لم يؤد لي زيارة يهنئني فيها بزواجي، لقد انقضى عليه أزيد من سنة"[3].

فهو لا يهتم منذ أنهى تربصه إلا بالاستعداد للتعيين والترقية في منصبه بأي طريقة سواء كانت قانونية أم لا. مثل ذلك قوله للخفير:

1 أحمد بودشيشة، مسرحية المخفر، م س، ص25.

2 م ن، ص95 .

3 م ن، ص56 .

" وقليلة ...إن المسؤولين يريدون مني تقريرا سمينا. والتقرير السمين هو الذي يقبل وينال رضا المسؤولين...أما التقرير الغث الهزيل القليل الصفحات... فانه يرمي في سلة المهملات، أتريدان من رئيسكما أن يظل رئيس مخفر ولا يرقى في المسؤولية"[1]. فالعلاقة بينهما علاقة تضاد وصراع.

أما الأشخاص الذين يتصلون بالمخفر لطلب مساعدة فلا علاقة لهم بالصادق، ماعدا الصوت الرابع الذي هو صوت "بسمة" تتصل بالمخفر لتطلب منهم البحث عن زوجها الذي تأخر في العودة إلى بيته. وكذلك الصوت الخامس الذي هو صوت الربعي، حيث عندما يسمع الصادق الخفير يرفض مساعدة الغريب (الربعي) يقول بأن رجال الشرطة مقصرون "يبدو لي أنكم مقصرون في تقديم الخدمات للناس"[2].

حتى يصل العمل المسرحي إلى قلوب الناس وعقولهم في سهولة ويسر ويحقق الغاية التي يرجوها، لابد من أن يتوفر على عنصر جوهري يمثل روح هذا العمل وقلبه النابض والعمود الفقري الذي يقوم عليه بناؤه إلا وهو عنصر الصراع الدرامي الذي تقوم الشخصيات بتحمل عبئه من خلال مواقف واحداث يتجلى فيها طرفا الصراع، يتصارعان صراعا يدفع بالعمل الدرامي إلى ذروته التي تمثل قمة الأزمة، والتي "ينظر إليها عادة على أنها نقطة وسط في الأحداث يعقبها فعل انحداري يؤدي إلى حل العقدة"[3]، بأفعال مقصودة لذاتها كوسيلة من وسائل الهجوم على الخصم، ويرد الخصم بأفعال أو بهجوم مضاد يتناسب مع ما وجه إليه من أفعال. مما أضفى على الحدث جوا تراجيديا من خلال نضال الشخصية المفجع وهي تسير إلى مصيرها المؤلم، وقد ضاعف من ذلك، الصراع الداخلي الذي أفرزته

1- أحمد بودشيشة، مسرحية المخفر، م س، ص98.

2- م ن، ص84.

3- حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 1972، ص503.

العلاقة القائمة على التناقض بين العالم الداخلي للبطل، ونظرته للعامل الخارجي، ويسعى إلى الكشف عن جوهر المأساة الحقيقي من خلال تجسيد هو العداء المستحكم التي يفصل بين البطل والواقع الذي يحيط به.

ونخلص إلى القول، أن سمة التعقيد في بناء الشخصية الدرامية في هذا العمل بارزة، من خلال التصوير الواقعي للشخصيات والأحداث، حيث أن الشخصية تبدو أكثر تعقيدا وهي مؤلفة من عدد كبير من النوازع المختلفة والمتناقضة وغالبا ما تفشل في تحقيق الانسجام في الشخصية على أنها وليدة صراع لا ينتهي[1].

ومهما يكن من أمر ، فنتيجة هذه المفاجأة نوع من التحول الذي يعد من أنجح الوسائل الدرامية في تحصيل التأثير المقصود من المآسي بما فيها من تصاد ومفاجأة، ويذكر "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" أن كل مأساة تنطوي على تحول: أي انتقال من السعادة إلى الشقا ء، أو العكس..لأن التحول يقتضي سرعة الانقلاب مما يجعل المرء أمام إحدى حالتين متعارضتين : سخرية الأقدار، أو المفاجأة[2].

غير أن هذا التحول يبدو مقحما على المسرحية، ولا يضفي على تطور الأحداث أو تطور مواقف الشخصيات شيئا جديدا، فبالرغم من تعرف " الصادق" على سلوك " رئيس المخفر" فإنه يظل متمسكا بقضيته، ويواجه بشدة إلحاح

وفي الواقع أن عنصر المفاجأة كان أمرا اضطراريا من الكاتب، لجأ إليه لأكثر من غرض، ويتمثل الغرض الأول في التمهيد للوصول بالمتلقي لذروة المسرحية.

1- ينظر، فرد، ب ميليت- جيرالداديس بنتلي، فن المسرحية، ص 336.

2- ينظر، أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص 30، 31.

3. الزمن والمكان في مسرحية "العقرب"لأحمد بودشيشة

"العقرب"[1] هي مسرحية اجتماعية من فصل واحد للكاتب أحمد بودشيشة تدور أحداثها بين شرائح عديدة من العمال, تصور لنا مدى المعاناة والظروف الصعبة التي يعيشونها ولهثهم وراء كسب الرزق والبحث عن لقمة العيش المرير بعيدا عن أهاليهم في حياة مهددة بلسعات العقارب السامة الموجودة في الصحراء القاحلة وما تحمله هذه الأخيرة من قسوة, حيث جاءت الشخصيات متكونة من : رئيس العمال, طباخ, حارس, كوكبة من العمال.

تبدأ المسرحية بوصول شخصية "العامل الجديد" (متوسط العمر) مساءا إلى موقع العمل ، فيستقبله "رئيس العمال" ، بينما يكاد العمال أن يناموا فينهضوا لإلقاء التحية عليه ، ويخصص له ركن به سرير وخزانة ليرتاح وينام فيه ، أما إجراءات التنصيب المتعلقة بالعمل تتم صباحا ، فيندهش بالوضع المزري الذي وجده، ويرفض المبيت في مهجع العمال بينما يفضل آخرا ولكنه مهجور أمام تحذيرات العمال ، فيقوده "رئيس العمال" في تردد إلى هذا المكان الخطر والذي هو وكر للعقارب والثعابين القاتلة ويحمله كامل المسؤولية إن حدث له مكروه في حوار يجري بينهما.

-رئيس العمال : (يفرك عينيه) أنا لست مسؤولا عنك..ولا عن تصرفاتك..ما دمت تتكلم بالعقل وتفعل بالعقل..فأنا ماض إلى مأواي. وإذا احتجت شيئا مني أجله إلى الصباح سنتقابل في المطعم..تصبحون على خير يا جماعة..(يرد العمال التحية)

-العامل الجديد:(لرئيس العمال) انتظر..انتظر سآتي معك لتقودني إلى المهجع المهجور.

1- أحمد بودشيشة، البواب (خمس مسرحيات)، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1986.

-رئيس العمال : (يتردد على عتبة الباب..ثم يشير إليه بأن يتبعه) وأنصحك عندما تراه أن تعود فورا إلى هنا..وتبت هنا في المأوى المقدم إليك مؤقتا..(يخرجان)"[1].

يرسم "العامل الجديد" خطة للتغلب على العقارب ومواجهة خطرها المحدق به وبالعمال في تحدي غير مشهود، ولكن خطته تستوجب بعض الوسائل ومن بينها أربعة علب حليب فارغة, فيدخل في شبه جدال مع شخصية "الطباخ" إلى أن يرشده هذا الأخير في نهاية الأمر إلى صندوق القمامة حتى يعثر على مبتغاه وما دل على هذا الحوار الآتي:

-العامل الجديد: أنا أتكلم بالعقل..دلني على المكان الذي أجد فيه أربع علب من الحليب الفارغة.

-الطباخ: (بإعياء..يتمطط, ويتثاءب) أنت مصمم إذن ؟.

-العامل الجديد: نعم..

-الطباخ: امض إلى صندوق القمامة, انه في الجهة اليسرى من هذا المهجع..لعلك تعثر هناك على بعض العلب الفارغة..

-العامل الجديد : شكرا..شكرا لك ؟..[2]

1- أحمد بودشيشة، البواب (خمس مسرحيات)، م س، ص33.

2- م ن، ص33.

انتهج "العامل الجديد" خطة محكمة للنيل من العقارب والتي باتت خطرا محدقا بكل الموجودين داخل مهجع العمال, حيث قام بوضع قوائم السرير في علب الماء حتى إذا حاولت العقارب أن تتسلق إليه سقطت في الماء وماتت إلى أن وقع ما لم يكن في الحسبان بحيث مال طرف البطانية (الغطاء) ووصل إلى الأرض إلى أن بلغته العقارب وهو يغط في النوم فأردته قتيلا.

في نهاية المسرحية تخاف كل من شخصيتي "الطباخ" و"الحارس" من التحقيق الجاري بمقتل زميلهما الجديد بأنهما طرفا في هذه الجريمة الشنعاء, بينما التحريات تسفر أن سبب وفاته هي العقارب السامة.

ويظهر "العامل الجديد" في الصباح جثة هامدة والعقارب تمرح على جسده وبجانبه رسالة كان محتواها في الحوار الآتي:

-الطباخ: اطلعنا على فحوى الرسالة ؟

-رئيس العمال: للمرحوم مراهنة مع أحد رؤساء العمل في هذه المنطقة القدامى..بواسطته عرف موقعنا هذا وعرف منه أيضا أن فيه مهجعا مهجورا..وأنفي هذا الأخير لقي كثير من العمال حتفهم..فدخل معه في مراهنة على العقارب التي أرعبتهم جميعا..وأثبت له بأنه بالعقل سينتصر عليها..ولكن كما ترون..[1]

وهنا يشير الكاتب إلى مكان خارج الحدث، وهذا ما يسمى بمكان الحكاية، كما هو فضاء خارجي للفعل ولكنه فضاء داخلي (درامي) بالنسبة للمتلقي، يريد به الكاتب ترك الحرية للقارئ لتصور

1- أحمد بودشيشة، البواب (خمس مسرحيات)، م س، ص49.

أجواء المكان دون الزمن حسب ما يرد دون أن تؤثر على الزمن والمكان الدراميين، وهذا ما يمكن أن نسميه موقف ذهني عابر في المسرحية، لأن المكان الحقيقي للأحداث هو ما يجري بين الشخصيات، لأن مسرحية في طياتها وحدتي الزمان والمكان، "وهما كيان متكامل لا يمكن فصل الواحد عن الآخر، أو الحديث عن أحدهما بمعزل عن الأخر"[1], لأنهما مقترنان بالفعل في المسرحية، مترابطان مكملان لبعضهما، فوقوع الفعل في مكان ما يوجب اقترانه بزمن معين والعكس صحيح.

لم يذكر أرسطو في كتابه وحدة المكان بل أوجدها الكلاسيكيون الجدد، ونسبوها إليه، إذ يرون أن الجمهور الذي يرتاد المسرح يعرف تماما أنه ذاهب إلى مكان واحد، وهو قاعة المسرح، لذا لا يجب أن يتغير المكان على طول خط المسرحية، أي أن يستمر الحدث من بدايته وحتى نهايته في نفس المكان[2].

والمكان المقصود هنا هو مكان الفعل، إذ أن "المكان المسرحي هو الميدان الذي تجري فيه أحداث الدراما، ومن الصعب العمل في المسرح بدون مكان مسرحي" [3]، لذا نجد أن الكاتب أحمد بودشيشة في هذه المسرحية ميز الحدث بالتركيز على وحدتي الزمان والمكان اللتين جعلتا من البناء الدرامي بناء كلاسيكيا، حيث أن الأحداث تدور كلها في نفس المكان "الصحراء"، الذي لا يتغير في هذه المسرحية طيلة الفصل الواحد.وذلك مرده إلى أن المؤلف أثناء كتابته لنصه المسرحي ارتبط بالخشبة ومحاصرتها له وما يلائمها من مناظر.

1- بوشيبة عبد القادر، مسرح علولة مصادرة وجمالياته، م س، ص329.

2- ينظر، شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 21.

3- كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006، ص680.

واختار الكاتب المكان مفتوحا، وفضاء طبيعيا يمتاز بالقسوة والعزلة ، يتسم بالخطر في كل لحظة وهو ما جاء في صورة "عقرب" يمثل الموت الرابض تحت الرمال والذي يحصد أرواح العشرات من العمال المغلوب على أمرهم والذين يعانون الغربة ، الوحشة، التضمر....حتى نعته بعض العمال "بجهنم" وما تحمله هذه الكلمة من معنى ، فضاء مجبرون عليه لكسب لقمة العيش المر ويقهر طموحهم لكل من سولت له نفسه العيش بين أحضانه أو العمل فيه ، حيث أن هذا المكان الوحش يخفي وراءه المجهول وقادر على أن يطمس معالم وأثر الإنسان الذي يحاول إثبات وجوده فيه ، كما لمح الكاتب في مستهل المسرحية من البداية فذكر : (المكان : الصحراء، الزمان: في أي حقبة من الزمان..الوقت المساء..العمال يتأهبون للنوم).

وقد وظفه في حواره الدرامي طيلة المسرحية المكان الذي تجري فيه الأحداث (صحراء قاحلة ، إنها زوابع الصحراء ، بل في هذه الصحراء...) ، فلم يغيره إلا بعض التنقلات التي تمت من مهجع العمال والذي يبيت فيه العمال وقد رفضه العامل الجديد لينتقل إلى مهجع آخر أين يلفظ فيه هذا الأخير أنفاسه الأخيرة, فاختيار هذا الفضاء من المؤلف لم يكن اعتباطيا بل يحمل دلالات سلبية فسرت معاناة العمال بحقوق مسلوبة وأحلام ضائعة.

بينما لا يقصد بالزمن زمن العرض (الزمن الفني)، وإنما زمن وقوع الفعل في المسرحية وما يطلق عليه بالزمن الدرامي، فالزمن في مسرحية "العقرب" هو ليلة موزعة أحداثها على فصل واحد، بدأت القصة فيها منذ وصول "العامل الجديد" إلى مكان العمل مساءا ، أين تتضح الفكرة التي يعالجها الكاتب ثم تأزمها وصولا إلى الحل الذي ينتهي في الصباح بموت شخصية "العامل الجديد" إثر تواجده في مكان

يعج بالموت الحتمي بسبب العقارب في صراع طبقي تبرز أطرافه بشكل واضح ومكتمل الأبعاد ، حيث يشتد نضال الطبقة المظلومة، وهي تسير نحو تخليص نفسها من الظلم الواقع عليها.

ولعل سبب اختيار الكاتب لليل هو الظلام الحالك أين تنعدم الحركة فيه وقد يتوه الشخص في الصحراء الشاسعة نهارا فما بالك ليلا، وهو دلالة رمزية على التوهان والعدم والقلق والموت، وبالتالي لا يستطيع العامل الجديد أن يعود أدراجه ما يحتم عليه المبيت مجبرا، فلو جرت الأحداث نهارا لما فكر في النوم على السرير حتى تنهش جسده السموم، وما يدل على أن الأحداث وقعت في الليل: " انك لن تعثر عليه في هذا الليل البهيم" [1].

ما يمكن الإشارة إليه عدم وجود تلوين وتنوع كبير في عنصري الزمان والمكان ضمن هذا النص المسرحي، فأحمد بودشيشة لم يولي اهتماما بليغا بهما بقدر ما يريد لفكرته ورسالته الفنية أن تصل المتلقي وتحقق المتعة والإفادة في عمله الدرامي ويحدده انتماءه الطبقي ،كأنة يريد مكانا واحدا منتميا بذلك إلى الكلاسيكية موجها عنايته صوب الموضوع، ومركزا على الشخصيات التي تتحول في يده إلى معاني عميقة، نابضة بالصراع، كاشفة عن المضمون الفكري الذي يطمح إلى التعبير عنه. والمكان المقصود هنا هو مكان الفعل، والزمان ليس زمن العرض وإنما زمن وقوع الفعل في المسرحية أي الزمن الدرامي لا الزمن الفني ، كما أكد بودشيشة على مراعاة لوحدة الزمان والمكان في المسرحية، ووحدة الزمان التي حددها أرسطو بدورة شمسية واحدة [2]. و بالتالي لم يولي الكاتب تنوعا كبيرا في العنصري الزمان والمكان. لضرورة درامية هي تكثيف الفعل وتركيز صراعه حتى لا يدخل في حشو الأحداث بحوارات طويلة قد لا تخدم فكرة الاندماج المحقق للتطهير الدرامي.

1 أحمد بودشيشة، البواب (خمس مسرحيات)، م س، ص20.

2- م ن، ص20.

4. الجدلية الذهنية والدرامية في الصراع- مسرحية الهارب للطاهر وطار:

وظف المؤلف مقابلة بين مواقف الشخصيات في المسرحية وهي من أهم الميزات ليجعل من الفعل الدرامي ثريا فكريا وذهنيا، وتجلى ذلك من موقف"الصادق" اتجاه "إسماعيل" أولا، ثم موقف المدير بعد ذلك، وهما يسعيان إلى إقناعه بالخروج، بينما يرفض "إسماعيل" ذلك، ويحاول تبرير موقفه، راجيا من المدير، الإفراج عن الصادق بدلا منه ، بحيث يعد الجانب الفكري سمة اتصف بها الحوار في المسرحية، غير أن الصراع جعله الطاهر وطار داخليا عميقا ومبهما في ثنايا البعد النفسي للشخصية البطلة ولا يتجلى ظاهرا إلى خارجها من فعل التوتر التفكك النفسي لها، إلا أن الصراع الداخلي يبدو أكثر غلبة وأعظم شأنا على الفعل الدرامي. وهذا النمط من الصراع المفعم بالتساؤل والعمق التفكير هو الدافع الكبير في تطور الجدل القائم ثنايا البطل "إسماعيل"، حيث أنه لم يعد نزالا بين البطل وقوة خارجة عنه، أو بين الواجب والحب ولكن بين عاطفة وعاطفة أو بين فكرة وفكرة. ولا يخضع البطل في تصرفاته إلى سلطان العقل [1]. على أن العمق والداخلية هما خاصيتان من خصائص المسرحية الرومانسية، وهذا ما يبدو جليا من خلال المنولوج بداية المنظر السادس:

"الصادق: أي! ما أشقى هذه العظام التي تحملني والتي رغم البلايا تأبى إلا أن تظل تحملني ! أيتها المشيئة التي اقتضت أن لا أرى الحياة إلا الهوان]....[أيها السجانون، إن الإنسانية تنقصكم، لأن القانون الذي وضعنا بين أيديكم لا ينص إلى تعذيب من مرض أو عجز عن عمل، وإني لست أدري ما يكون مصيركم لو يصادف ويضع هؤلاء المساجين أيديهم على الحكم ذات يوم..."[2].

---

[1] - ينظر، ميرات العيد، مسرحية الهارب دراسة تحليلية، www.insaniyat.reues.org/926

[2] - مسرحية الهارب، الطاهر وطار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، د ت، ص. 24.

من خلال هذا السرد المطول ، يتضح جليا ذلك الألم الذي تعانيه الشخصية وما يمكن لها أن تفعل لو تؤتى مقاليد الحكم وتطبيق القانون، فالشخصية من خلال السرد تترك مجالا للمتلقي حتى يضع نفسه مكان الشخصية الدرامية وتترك له حرية الانفعال الذهني مع الأحداث ، لترسم له عالما فكريا يصارع به الحياة الداخلية النفسية للصراع الفكري للمسرحية كونه عنصرا فاعلا في المعادلة الدرامية، ومن هنا يتبين دور السرد في المسرح الدرامي أين يفسح المجال ويعطي حرية أكبر للشخصية والمتلقي أن يسبحا معا في عوالم الدراما، سواء أكانت درامية أو ملحمية.

يمتزج الصراع الداخلي في هذا العمل بالصراع الخارجي، فيسير معه جنبا على جنب مشتركين كلاهما في جوهر المسرحية، إلا أن الصراع الداخلي يبدو أكثر غلبة وأعظم شأنا على الفعل الدرامي، وهذا النمط من الصراع الذي يتميز بالعمق والداخلية هو القوة الملهمة في تطور النزال القائم في أعماق عقل البطل، حيث أنه لم يعد نزلا بينه وبين قوة خارجة عنه، أو بين الواجب والحب ولكن بين عاطفة وعاطفة أو بين فكرة وفكرة ولا يخضع البطل في تصرفاته على سلطان العقل، على أن العمق والداخلية هما خاصيتان من خصائص المسرحية الرومانسية[1].

يرتبط"إسماعيل" بالشبح ارتباطا فيما يخوضه من صراع خارجي الذي يتخيله، وهو وسيلة درامية يوظفها المؤلف لغرضين، أولهما رسم الشخصية من الداخل وتحديد أبعادها النفسية . وأما الثاني، فيقوم بتعميق الصراع الداخلي والكشف عما يضطرب بداخلها من توتر [2]، ويتجلى هذا عندما تحاول الشخصية الانتحار، فيتدخل الشبح ليصدها عن ذلك، يقوم ثمة نقاش طويل بينهما، نتوصل من خلاله

---

[1]- ينظر ، ميرات العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر 1990/1921، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران1، دار الرشاد، ط1، 2012، ص242.

[2]- ينظر: ألارديس نيكول : علم المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، د ت، ص 135. نقلا عن، ميرات العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر 1990/1921، م س، ص244.

إلى إقناعه بالعدول عنه الانتحار، أو تأجيله على الأقل، حتى ينتقم من "صفية"، كما أن الشبح يبدو متفائلا في إقناع "إسماعيل" بذلك، لأنه يدرك تمام الإدراك بأنه لن ينتحر، ولن يجرؤ على ذلك. لقد تعودت نفسه على التخاذل حتى عدمت المقدرة على المجابهة لديه. فهو لم يستطع أن يجابه الحياة، وبالتالي لن يستطيع أيضا أن يجابه الموت.

هكذا وجدنا إسماعيل وقد جعل لذلك الصراع، وحسم الموقف الذي اتخذه منذ عشرين سنة، وهو يخاطب مدير السجن، "إنكم تريدون أن تعيدوا كل ما قاله لي "أنا"، وعلى أية حال قولوا ما بدا لكم فإنه يسرني أسمع آراء الآخرين أيضا، إذن ما "أنا" بغريب عني]...[إذن لست الوحيد، الآخرون أيضا مثلي. أعتقد هذا منذ زمن بعيد قبل عشرين سنة، الكل يتزحلق، أرجو أن تدعوني وشأني فتعيدوني إلى السجن..."[1].

وفي حوار آخر مع السجان يظهر ذلك الصراع الداخلي في نفس إسماعيل ومدى انهيار معنوياته وتعاسته.

"السجان: ما هذا الذي أسمع وأرى؟ انتحار؟ محاولة انتحار؟ يا الله إنه لم يمت بعد يا لهذا التعيس، ما الذي دفعه إلى هذا اللعب يوم خروجه من السجن...

إسماعيل: (يتوجع)، أو...أن...آح... ألم أمت بعد؟ أين صفية أينك يا عزيزتي؟ لقد كنت معي، اختفيت، أأنت حاقدة علي؟"[2]

---

[1]- مسرحية الهارب، الطاهر وطار، م س، ص108.

[2]- م ن، ص22.

ويعني من خلال هذا إن ذلك التزاوج في الشخصية قد اختفى باندماج الوجهين ، حيث لم يعد "للأنا" سلطان أو مجال لمزاحمة عقل إسماعيل في اتخاذ قراراته، لذلك يقدم على الانتحار في الزنزانة قبيل الإفراج عنه، مجابها الموت دون أي خوف أو تردد، ويكاد يلقى حتفه لولا تدخل السجان.

وبما إن إسماعيل شخصية محورية في هذا العمل، فإن المؤلف قد أولاها عناية كبيرة في الرسم والتصوير، باعتبارها تمثل جانب البطولة فيه، ومركز الثقل الذي تدور حوله الأحداث وتقوم عليه. هذا إلى جانب بعض الشخصيات الأخرى مثل "صفية" و"توفيق" اللتين تأتيان في المرتبة الثانية.ومع ذلك فهما شخصيتان أساسيتان تشاطران المحورية في البطولة، أما باقي الشخصيات فهي ثانوية ينحصر دورها في تقديم الأبطال، والكشف عنهم/ وفي الربط بين الأحداث خلال الفعل الدرامي.

وقد قدم المؤلف من معالم الشخصية العديد من الصفات التي تحدد أبعادها وتكشف عن دوافع تصرفاتها، فلا يكاد ينتهي من الفصل الأول حتى ندرك سبب إصرار "إسماعيل" على الانتحار وموقفه وطبيعة كفاحه ضد المبادئ الحياتية المعادية له.

لقد أصبح بإمكاننا فرز وضع الأبطال من بداية الفعل، وتحديد طبيعة الصراع القائم بينهم، والتعرف على الشخصيات التي تحمل قيما اجتماعية متعارضة، ولا يمضي الفعل في المسرحية صعدا في شكل أحداث خارجية متسلسلة، بقدر ما يمضي غالبا في شكل صراع نفسي وشعوري ينضج في داخل "إسماعيل"كاشفا عن أبعاده النفسية. وما يلاحظ على الصراع أنه يبدأ من الخارج، عندما تدرك الشخصية تناقضا خارج الذات المتصل بالمجتمع، وما تؤمن به وهو "الحرية الفردية" في الحياة[1].

[1]- ينظر ، ميرات العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر 1921/1990، م س، ص245.

"إسماعيل: (يقترب من الصادق) اسمع، الحكم أبدي، نعم أبدي وليس حكم المحكمة أو المجتمع الذي تمثله ما أرمي إليه، إنما الحكم الذي أصدرته على نفسي والذي ما حاولت المحكمة إلا أن تحدده تقريبا وعلى كل فهي خاطئة"[1]. إن اصطدام الشخصية بالمجتمع الناتج عن تعارض الموقفين أحدث لها انتكاسة. وأصبحت عاجزة عن مواجهة الواقع أو الاندماج في التيار الجديد. ويمثل هذا الجانب، خاصية من خصائص الشخصية قد كشف عنها ذلك التردد والاضطراب في سلوك "إسماعيل" . وما يلفت الانتباه هو تصوير الكاتب لإسماعيل" كشخصية مرتابة أو مصاب بانفصام الشخصية، فتارة تراه يحادث "الصادق" وتارة يهمس إلى نفسه في حالة شجون وحيرة.

"إسماعيل: واحد مع واحد يساوي اثنين، ونصف مع نصف يساوي واحد. إن هذا لا يكفي للتدليل على أن الإنسان سليم العقل بل إنه أسوأ طريقة تتبع وأستخفها في نفس الوقت"[2]

وإذا كان الصراع وسيلة درامية، تعمل على تصاعد الفعل إلى نهايته، فقد شكل النهاية المأساوية للمسرحية وكان رد الفعل قويا عند "إسماعيل" في هذه المرة، ويبرز ذلك، لاسيما حين نقارن بين خارج الذات وداخلها. ومن هنا كان اعتزامه على الانتحار بدافع اختصار الطريق بعد أن اكتشف أن الهروب إلى السجن خدعة ضحك بها على نفسه[3].

وقد ضاعف من ذلك، "الصراع الداخلي الذي أفرزته العلاقة القائمة على التناقض بين العالم الداخلي للبطل، ونظرته للعالم الخارجي ، فهذه العلاقة هي التي تشكل كل ما هو تراجيدي في الدراما، إذ يعتبر "توفيق" بما يمثله من أبعاد، شخصية مقابلة "الإسماعيل" باعتبارها تمثل طرفا ثانيا في الصراع ".

[1]- مسرحية الهارب، الطاهر وطار، م س، ص07.

[2]- م ن، ص11.

3- ينظر، ميرات العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر 1921/1990، م س، ص248.

وقد أكد المؤلف على رسم الشخصية بتركيز وإيجاز، من خلال مقوماتها والكشف عن ولعها بالنضال السري الذي يشوبه الكثير من الأحلام والخيال، وحقده المبالغ فيه على "إسماعيل" البورجوازي، ثم استعداده للتضحية من أجل مصلحة الوطن. إن "توفيق" في العمل، يمثل فئات الشعب الكادحة التي اختارت طريق النضال الاشتراكي، وهدفها القضاء على البورجوازية. وينظر "توفيق" إلى هذه الطبقة على أنها تجسد مرضا في المجتمع ينبغي استئصاله. وهي إلى ذلك تمثل خطرا على حاضر الوطن ومستقبله، ليس من حيث أنها قطاع استغلالي فحسب، وإنما بوصفها نقطة إستراتيجية في نظر الامبريالية التي تسخرها في الحفاظ على مصالحها في العالم كله ، كما يمكننا أن نلخص حياة الشخصية، فإذا ما ارتبطت بعلم التاريخ- باعتبار "توفيق" طالبا في معهد التاريخ-كشفت عن البعد الفكري لها، وإذا ما اقترنت بالنضال الاشتراكي كطريق للخلاص، وخلاص "توفيق" نفسه يكمن فيما يحتدم في عقله، عن حاضره و عن استعداده للتضحية، رغم إدراكه لخطورة المسلك.

"توفيق: وقد يلقى علينا القبض، وقد يموت أحدنا في الطريق، قبل ذلك اليوم، وقد نعيش قبل ذلك تلك اللحظات التي عاشها "روبرت" و"ماريا" في قصة "لمن تقرع الأجراس" بل وقد لا يكون عملنا كله في نتائجه. سوى تلك القصة الرائعة...صفية، ما أروع أن تمتزج أحلام المثقف بالنضال الثوري، حيت تمتد الأبعاد، وتتسع الآفاق، وتجد خلجات الضمير الإنساني، منذ فجر التاريخ نغمات سنفونية رقيقة تتكسب فيها لذيذة مسكرة"[1].

ويمكن أن تكون "صفية" رمزا وظفه المؤلف لإبراز أحد الجوانب السلبية للطبقة البورجوازية من أجل الدفع بالفعل إلى التعقيد ومن ثمة إلى الصراع حيث وظفها المؤلف كوسيلة لـ"توفيق" ضد

[1] - مسرحية الهارب، الطاهر وطار، م س، ص47.

"إسماعيل" أي تنمي الصراع الخارجي الذي سيؤثر عل الصراع الداخلي المتطور في نفسية إسماعيل، بتوظيف المؤلف العاطفة وإعطاء دور للشخصية في إجبار إسماعيل على قبول فكرة أنه سبب الأزمات وبالتالي دخوله في دوامة نفسية، فالصراع يكون نابعا من الأحداث والمواقف الموجودة فعلا في العمل الدرامي، ولا يأتي لسبب اعتباطي، حتى يكون الحل في نهاية الأمر منطقيا ومعقولا، بل ومحتملا يراعى فيه تسلسل الأحداث في الحبكة المسرحية، إلى أن يصل في الأخير إلى نهاية تكون إما مأساوية بسقوط وموت البطل أو ينتصر فيها وينصف الحق[1].

تعتبر "صفية" حسب المؤلف ضحية من ضحايا سلوك "إسماعيل" البورجوازي الذي توصل إلى تحويل هذه الفتاة الجامعية إلى عاهرة. أين أغراها وخدعها بالمال وبالزواج فخضعت له واعتنقت أفكاره. إلى أن تحبل ويكون بداية الاكتشاف فالأزمة فالصراع. إن هذا التوظيف الرمزي "لصفية" يؤكد حرص "توفيق" وإصراره على تطهيرها وإنقاذها، إذ يفضلها مناضلة متحمسة على أن تكون عاهرة ضائعة، لذلك يدفعها إلى قطع صلاتها بـ"إسماعيل" وغيره من البورجوازيين طالبي المتعة، وتخلصها منهم. ومن هنا تتكشف موقف"توفيق" الثوري وحرصه على تطهير المجتمع من هذه الطبقة الاستغلالية. غير أن "صفية" شخصية ضعيفة عاجزة عن اتخاذ القرار، فأصبحت غير قادرة على اتخاذ موقف بالرغم مما أظهرته من إذعان لتوفيق، إذ سرعان ما انطفأ حماسها وعادت لتجمعها الصدفة من جديد "بإسماعيل" عن طريق الخادمة التي تعودت التردد بها على البيوت.

ويوحي الحوار الذي دار بينها وبين "إسماعيل" في الفصل الأخير، بالتناقض الجلي في تفكير الشخصية وسلوكها، تارة يراها مسألة خيانة ومرة قضية شرف وتارة أخرى فكرة ثقة ومرة أخرى مسألة

1- ينظر، ميرات العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر 1921/1990، م س، ص251.

مبدأ وأي مبدأ هو الانتحار، وهذا بعينه الصراع الداخلي للشخصية التي تنمي من حدة الصراع عند "إسماعيل"، مما يكشف في ذات الوقت عن دوافع اضطرابها وترددها الذي أدى بها إلى اليأس من الحياة. ومن ثم الأقدام على الانتحار.

"صفية: لم يبق للحياة طعم.. أتمنى لو أنني غير موجودة على الشكل الذي نحن عليه.

إسماعيل: اتفقنا إذن ! هيا، ينبغي أن نريح أنفسنا من الحياة حالا... ها هي الطريقة التي سنتبعها.. نتعانق وفي خلال ذلك تطلقين النار على نفسك ثم أفعل ذلك بدوري"[1]

إذن من خلال تحليل المسرحية تبين أن "توفيق" شخصية تريد التغيير الفكري وإيجاد حلول للخروج من التبعية والاضطهاد، وهو بذلك يريد العيش السعيد بكل حرية دون قيود ، أما "إسماعيل" ينظر من خلال عيني "صفية" إلى ذلك الشر في داخلها في محاولته المتكررة إقناعها بفكرة الانتحار وهذا ما غرس فيها فكرة الابتعاد عن الأمل وتذمرها من الحياة ولم تعد ترى في خلاصها إلا الانتحار. ومن خلال المشهد الأخير يتضح بشكل كبير فكرة هروب إسماعيل من كل فكرة تجول بخاطره، دائم الهروب، من الموت ومن السجن وحتى من الحياة، لماذا كل هذا؟ فقد أراد المؤلف أن يوصل للمتلقي فكرة القناعة والتحلي بالمسؤولية عبر شخوصه محاولا إقناعنا بضرورة "الاشتراكية"، ومدى إيمانه بفكرة النضال الثوري لتحرير الشعوب، عبر التطور التاريخي للمجتمعات البشرية، ورغم تذمره من الواقع الذي يسعى إلى تغييره عبر شخصية "توفيق" ، حيث كتب للمسرح الدرامي ووظف كل ما له علاقة بالفكر الاشتراكي الذي يتناسب والمسرح الملحمي.

[1]- مسرحية الهارب، الطاهر وطار، م س، ص 100.

نستخلص من هذا أن المسرح التجريدي أو ما يسمى بالمسرح الفكري مسرح صراع بامتياز، صراع داخلي خصوصا، أين يلعب فيه الفضاء الدرامي دورا في لفت انتباه المتلقي فيجعله يسبح في عالم الأفكار متصورا المكان الدرامي في مخيلته، كأنه شخصية في الحدث، يتأثر وينفعل ويعاني لمعاناة الشخوص ويتعدى ذلك إلى حد الصراع الداخلي للمتلقي، لذا يسميه البعض مسرح الفكر ومنهم الشاعر الفرنسي "الفريد دي فيني" الذي كتب عن مسرح الفكر ، ومن قبله "شكسبير"، الذي تحدث عن مسرح يعتمد على الأفكار الاجتماعية [1]، وبعدها غدا الفكر في الدراما الحديثة عنصرا أساسيا من عناصر المسرحية الأوروبية، يسير جنبا إلى جنب مع الشعور وإن كانت نسبة حضوره تتفاوت من مسرحية لأخرى بسبب اتجاه المؤلف ومذهبه، وقد أكد الناقد المسرحي "إريك بنتلي" ذلك حين قال: "الفن كله ينهل من الذهن والمشاعر كليهما ويفترض التعاون لا التضاد فيما بينهما، وأي موقف آخر لن يكون سليما بالنسبة إلى الفنان أو جمهوره، فإذا كانت العاطفة قد سارت بالإنسانية خطوات، ف إن الفكرة قد سارت بها أيضا خطوات، فليس من الحق إذن أن يقتصر المسرح على عرض العواطف دون عرض الأفكار..." [2]، ومنه يبدو أن طاهر وطار قد فهم نظرية الدراما فهما خاصا، ذلك أنه رسم لمسرحه الذهني هدفا مغايرا لهدف كتاب المسرح الفكري الأوروبي، من خلال اهتمامه بصورة بالغة بالصراع عبر حوار الشخصيات على حساب عناصر المسرحية الأخرى، حجته في ذلك أنه يكتب مسرحيات ذهنية للقراءة لا للتمثيل والعرض [3].

---

[1] - ينظر فؤاد دوارة، الأصول الفكرية لمسرح توفيق الحكيم، مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 75، 15 سبتمبر 1978، ص05.

[2] - إريك بينتلي، الحياة في الدراما، تر، جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، صيدا، 1968، ص 275.

[3] - نقلا عن، إميمون بن براهيم، المرجعية الاجتماعية لمسرح توفيق الحكيم، م س، ص156.

الفصل الثالث

التجليــات الملحيــة في النـــص المسرحـي الجزائـــري

1 -كسر وحدة الموضوع في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة.

2 -الحكاية الملحمية- مسرحية "كل واحد وحكمه "لولد عبد الرحمن كاكي.

3 -النقل بالزمان والمكان في "مسرحية اللثام" لعبد القادر علولة.

4 -أثر السرد الملحمي في الفعل: "مسرحية الأجواد لـعبد القادر علولة".

5 -الشخصيات بين الدرامية والرمزية الملحمية - مسرحية "الجثة المطوقة" لكاتب ياسين.

6 - الحوار والسرد في "مسرحية كل واحد وحكمه " لـولد عبد الرحمن كاكي.

يعد المسرح الملحمي اتجاها آخر لدراما الستينات بالجزائر، نظرا لما تحتويه من مواقف اتجاه القضايا السياسية والاجتماعية قصد التغيير والتجديد ذي الطابع الثوري، وهو كشكل قصصي لا يتقيد بالزمان، يستخدمه بريخت لتتابع الأحداث الأساسية أو الفرعية دون تعقيدات في الزمان والمكان أو بعقدة أساسية.

وانتهج كثير من الكتاب الملحمية، حيث اعتمدوا التغريب كعنصر مهم، وهو أخذ حادثة معروفة وخلق الغرابة منها لتحقيق حالة الانفصال بين الممثل والمتفرج لمنع الاندماج وكسر الإيهام، كون ما يعرض ليس مجرد وهم بل هو الحقيقة بذاتها حتى يتم الفهم، أين وجد في مسرح بريخت بذرتين هما "التغريب القريب من تقاليد المسرح العربي الذي يمحو المسافة بين الممثل والمتفرج، وعن اتجاهه السياسي لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال"[1]، والمعتمد على وسائل فنية منها التأريخية مع منح الجمهور الحرية لإصدار حكمه دون تأثير عاطفي، وبالتالي التفكير قبل إصدار الحكم، وإحداث إمكانيات جديدة للتغيير على مستوى العقل أولا ثم المجتمع.

تتسع وسائل التغريب حتى تشمل طرق التصوير الأدبية في نصوص المسرحية كي يصير الحدث غريبا في نظر المشاهد، بحيث يشارك فيه بفكره أكثر من شعوره، وعنده أن مجرد أن صار الحدث غريبا في نظر المشاهد يحمله على التفكير في تغييره، وهو بهذا يتجاوز التعريف الأرسطي"[2]، والتقطيع يحدثه عمدا عن طريق تزويد الجمهور بمعلومات قصد حثه على التأمل والتفكير في الأسباب، فيؤدي الراوي مهمة سرد الأحداث والخلفيات ووصف الشخصيات وتقديم نهاية المسرحية، كما يؤدي

1- تمارا ألكسندروفينا وبوتنيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، 1990، ص247.

2- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت- لبنان، 1975، ص168.

دور الرقيب لعقول الملتقين، كما يعتمد الكورس والأغنية ذو الوظيفة الاجتماعي بهدف المتعة والتعليم، فالراوي هو الضمير الجمعي للمجتمع، أشبه بشخصية روحية لها انفعالات وتعبيرات متحررة للوصول إلى التجربة الفنية ثم الجمالية.

1 - كسر وحدة الموضوع في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة.

يعد عبد القادر علولة من المتأثرين حتى النخاع ببريخت وبأفكاره ومنهجه الملحمي، ويتجلى ذلك في أعماله المسرحية وتصريحاته، فأفكار بريخت حاضرة بقوة في نصوص علولة من خلال فكره السياسي وطبيعة مواضيعه، يقول علولة: "أعتبر أن برتولد بريخت كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية، وعمله الفني خميرة جوهرية في عملي، وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني أعتبره كأبي الروحي، أو أكثر من ذلك صديقي ورفيق دربي المخلص"[1].

يعتمد علولة في كتاباته على أفكار بريخت ونظرته في معارضة القواعد والأسس الأرسطية في بناء النص المسرحي، وهذا القدر الكبير من الاهتمام الذي يوليه له يتضح جليا في ال نصوص التي أراد بها علولة بالدرجة الأولى العناية بالمجتمع و بعلاقات الأفراد، بإبراز الواقع المعيشي الذي يتخبط فيه الفرد وصراعاته سواء الداخلية مع ذاته أو الخارجية ضد المجتمع، بالمقابل تقديم البديل الملموس والمحسوس بغية تغيير نظرة المتلقي للواقع وتوعيته من جهة، وتطويره على هذا الواقع المرير من جهة أخرى.

1- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 1997، ص247.

لهذا انفرد المنهج الملحمي المتبع من قبل علولة بخصوصيات أراد العمل بها كي تتماشى مع نظرته الذاتية وأفكاره الموضوعية، لتحقيق القواعد البرختية المؤسسة لمنهجه والتي تتكيف مع عقلية وذهنية المتلقي استنادا على الماضي، نذكر منها: السرد، التأريخية واستقلالية المشاهد.

فالسرد قد عوض الحوار في المسرح الأرسطي، وأصبح أساسيا ارتبط بالراوي السارد للأحداث والمقدم للشخصيات والواصف للمكان والمقتصد في الزمان، هذا السرد من الأشكال الروائية مرتبطة بوجود الراوي (سواء كان الكاتب أو إحدى الشخصيات) الذي يطرح الأحداث كما يراها [1]، أما التاريخية فهي الرجوع إلى القصة في الماضي وإسقاطها على الواقع حتى ينقضي البعد التاريخي والبعد العاطفي، وعلى الشخصية أن يصور كل حادثة بطابعها التاريخي والحادثة التاريخية حادثة عابرة، لا تتكرر، ترتبط بعنصر محدد، وفي مجرى هذه الحادثة تتراكم العلاقات المتبادلة بين الناس [2].

أما فيما يخص استقلالية المشاهد، فنجد المسرح الملحمي يجعل كل مشهد منفرد بذاته، وكأنها سلسة مسرحيات تنضوي في مسرحية واحدة، بهدف هدم التسلسل المشاهد عند أرسطو، وكسر الاندماج وتحقيق فكرة التغريب سواء على مستوى النص أو العرض- باستعمال ثلاث وسائل تحقق هذا الطرح:

النقل على لسان الشخص الثالث.

النقل بالزمن الماضي.

1- ينظر، برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر جميل ناصيف، عالم المعرفة، بيروت، ص133.

2- ينظر، م ن، ص133.

قراءة الدور إلى جانب التعليقات والملاحظات[1].

ذهب جل الكتاب المسرحيين في الجزائر إلى اعتماد المنهج الملحمي وبخاصة أسلوب السرد في صياغة موضوعاتهم المسرحية، ولما كان بريخت ضالتهم كأساس لقيام هذا المنهج قصد الوصول إلى غاية التغريب وكسر الإيهام، لأنه يوصل الأفكار ويبلّغ القضايا ويعالج السلوك الإنساني، بل ويخاطب العقل والضمير كأساس سياسي أيديولوجي بحت.

ومن بين المسرحيين الجزائريين الذين اعتمدوا السرد لإيصال موضوعاتهم المسرحية إلى المتلقي، هو عبد القادر علولة الذي يقول: "إن الأمر يتعلق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيص الحركة ذي النمط الأرسطي الذي كان يمارس في أوربا منذ بداية القرن العشرين]...[فهو مسرح ينهل من حيث الشكل من التراث الثقافي الشعبي والتراث العالمي، كما أنه مسرح ينطلق من حيث المضمون من المشاكل اليومية"[2]، ونفهم من خلال هذا أن علولة يستمد موضوعاته من الحياة اليومية ومشاكلها، كما يستمد أيضا من التراث الشعبي في قالب سردي، منافيا للقواعد الأرسطية.

تعالج مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة قضية المعاناة والاختناقات الاجتماعية بسبب البيروقراطية والتعسف في استعمال السلطة والنفوذ، كما أن المتتبع لهذه المسرحية والمتبصر فيها يجدها مسرحية شخصيات، "إذ من الشخصية ينبع الموضوع، الحدث والموقف، كما تتبلور الفكرة أيضا"[3].

1- ينظر، برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، م س، ص133.

2- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية 1997، ص ص234-235.

3- نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص30.

تتمحور المسرحية على عدة أحداث لا تصب في موضوع واحد، وكل لوحة مستقلة بذاتها، ولا وجود بين الشخصيات علاقات متبادلة ولا أحداث مشتركة تخدم الموضوع العالم للمسرحية، إذ تتأسس كل وحدة على السرد المتمثل في الإخبار التفصيلي عن معاناة الشخصيات بأسلوب تقريري إخباري دون وجود لتجسيد موضوع جدير بالاهتمام في إطار موحد، حيث نستكشف أن علولة يطرح القضايا دون ذكر الأسباب أو حتى الالتزام بقانون الضرورة والاحتمال.

"علال: علال الزبال ناشط ماهر في المكناس.

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس.

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس.

باش يمزح بعد الشقا يهرب شوي للوسواس.

يرشق قارو مبروم تحت الشاشية.

ينسف صدره كلي معلق الحاشية.

وراء الظهر يثني الذراع و يثقل المشية.

كأنه وزير جايب في جرته حاشية."[1]

1- عبد القادر علولة مسرحية الأجواد ، م س، ص79.

وعلولة في هذا السرد على لسان علال (القوال)، راح يعدد مناقب الكناس ويبكي معاناته ، فحرم المتلقي من التعرف على الشخصيات بطريقة مباشرة عبر الحوار ومن ثم الموضوع الذي يريد إيصاله لهم. إذن ماذا استفاد المشاهد من هذا السرد؟ إنه يرى هذا الكناس كل يوم في حياته اليومية، يزاول مهامه المنوطة به، فأين المغزى؟ وما الهدف من إدراج شخصية علال لمقدمة المسرحية؟

والسرد هنا واحد من الأساليب التي يتجاوب بحساسية كبيرة مع الزمن وتحولاته، وما يطرأ من تغيرات في سلوك الناس وتفكيرهم، فهو يعتبر نصا مفتوحا وحرا، له نمطه الزمني الخاص باعتبار الزمن محور البنية السردية وجوهر تشكيلها.

أما موضوع اللوحة الأولى مرتبط بشخصية الحبيب الربوحي الحداد، وظفه علولة من أجل مواجهة البلدية التي قامت بتجويع حيوانات الحديقة، وكيف قام الربوحي بتجنيد كافة سكان الحي لجمع الأكل لهذه الحيوانات، ولكن أتهم بالخيانة ولفقوا له تهمة الجوسسة لصالح جهات أجنبية.

"الربوحي :]...[وفيما يخص بصغار الحي تحدثوا معاه طويلا، أخيرا أشتكاوا له على حديقة المدينة، كلموه طويل على الحيوانات القليلة اللي فيها، قالوا له خسارة عليكم يا أصحاب البلدية مخليتهم جياع، في كل شهر تضيع منهم هايشة، القرد في حالة خطيرة]...[الذئب مدور على الجنب ويعوق والنسر يدهشر وينازع ..."[1].

ويتحمل الحبيب الربوحي القضية من أجل خدمة المصلحة العامة، ويحمل الموضوع على عاتقه إلى التحقيق، حيث اعتمد علولة على السرد في إيصال الموضوع إلى المتلقي، لكنه أغفل ميزة المسرح في

1- عبد القادر علولة مسرحية الأجواد ، م س، ص 83.

معايشة هذا المتلقي للموضوع وأطواره، ومتابعة الحيثيات الح وارية في حبكة محكمة الصنع، وليس بأسلوب تقريري وصفي، فالمسرحية أول ما يميزها هو موضوعها وفكرتها والكيفية المثلى لتحقيق ذلك، وإيصال تلك الرسالة التي يهدف إليها المسرح.

والتركيز على أسلوب السرد كوسيلة وهدف دون الأخذ بعين الاعتبار لأهمية المواقف الدرامية، جعل من مسرحية الأجواد رواية أو مقامة تحكي كل ما تعانيه الأمة من هموم ومشاكل بأسلوب خطابي وصفي ناهز الثلاث الساعات في عرضها[1]، كما أن توظيف السرد في اللوحة الأولى من المسرحية كان توظيفا واحدا في اللوحات الأخرى، اندرج تحت مواضيع مستقلة بذاتها لا تمت بصلة بموضوع عام/واحد للنص فإن السرد لم يؤثر تأثيرا سلبيا على المواضيع المسرحية في مضمونها الملحمي بل هذا ما ينافي الدراما الأرسطية في تركيبة الموضوع ووحدته.

إن توظيف علولة للسرد في مسرحيته أعطاها صفة الأحادية في طرح القضايا والموضوعات، بالتركيز على النتائج وإهمال الأسباب دون إحداث تغيير أو إيجاد البديل، لأن الأسلوب المتبع من قبل علولة أفقد الموضوعات جدليتها، ولم تغير الوضعيات القائمة والظروف التي ندّد بها وثار عليها.

ومن العناصر التي تتعلق مباشرة بالسرد وتؤدي إلى التغريب والتي وظفها المسرح الملحمي هي وجود الجوقة أو الراوي كعنصر مستقل وكشخصية خارج الحدث، ذلك أن اللجوء إلى السرد يمكّن الكاتب المسرحي عبر المونولوج إلى تفكيك الزمن الحاضر الخاص بالمواضيع وتحويله إلى أشكال زمنية أخرى، من خلال القفز على عنصري الزمان والمكان، متخطيا الحدود النفسية للفضاء المسرحي وبالتالي

1- ينظر، نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص31.

كسر وحدة الموضوع وصولا للتغريب سواء عند الشخصية أو عند المتلقي [1]. وبالتالي يعمل السرد على الإخبار بما يحصل في الزمن المتقطع الذي يفرضه الانتقال من فصل إلى آخر، كذا في بداية كل فصل، الأمر الذي يسمح للكاتب بتصوير عدد من الحوادث، ضمن حلقة واحدة بحسب قاعدة وحدة الزمان، خادما بذلك وحدة التكثيف التي يرتكز عليها المسرح الدرامي.

وإذا تعلق الأمر بالخاتمة، فإن السرد يتيح فرصة الإفصاح عن بعض التفاصيل مثل موت البطل أو موقف مأساوي عوضا عن عرض الحادثة على الخشبة، وهذا ما كان مرفوضا باسم قاعدة حسن اللياقة المسرحية أو مشابهة الحقيقة، إضافة إلى كون السرد قد يروي الكاتب عبره حدثا خارقا، لا يقوى الإخراج على عرضه تقنيا وفنيا. ويمكن القول إن السرد يخدم عموما قاعدة كسر الإيهام الدرامي لأنه يتيح التركيز على المسرحية بكل عقلانية [2]، أو تعديه إلى مواضيع مختلفة تندرج في فكرة واحدة دون المساس ببنية المسرحية، لتجسيد نظرية المسرح الملحمي.

2 - الحكاية في المسرح الملحمي- مسرحية "كل واحد وحكمه "لولد عبد الرحمن كاكي.

يعتبر السرد في الحكاية الأسلوب الشائع لإيصالها إلى مسامع المتلقي ، إذ بواسطته تعرض الحكاية وأحداثها، أما الشخصية التي تساهم عمليا في الأحداث فتقوم بوظيفة السرد [3]. وبصيغة أخرى أن السارد هو الأساس في الحكاية، ومن خلاله نتعرف على الشخصية ومظاهرها وأفعالها، والشخصية لا تستطيع أن تعلق على السارد لكنها تتبنى موقفا اتجاه عناصر الحكاية من ضمنها السارد، وبما أن المبحث

1- ينظر، أخل آبوين جونثاليت، السارد في المسرح، ترجمة خالد سالم، القاهرة، أكاديمية الفنون، 2003، ص 37- 43. وينظر، مصطفى الزقاي جميلة، خصوصية ووظيفة السرد في المسرح، م س، ص10.

2- ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، بيروت: مكتبة لبنان، 1997، ص249-250.

3- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تأليف: جيرار جنيت، واين بوث، بوريس أوسبسكي، فرنسواز. ف، رزسيو غيون، كريستيان أنجلي، جان إيرمان، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي، ط1، 1989، ص100.

هذا يختص بدراسة أثر الملحمية في الحكاية، أردت أن أبين مواطن هذا التأثير من خلال مسرحية "كل واحد وحكمه" لولد عبد الرحمن كاكي، التي في الأصل هي حكاية متداولة لدى الأوساط الشعبية، تغنيها المداحات في المناسبات والاحتفالات، ولما كانت الحكاية في مفهومها البسيط متعلقة بالشعوب العربية والجزائرية على الخصوص منذ الطفولة استعمال كان يا ما كان لدى الجماهير الشعبية في المجتمع الجزائري، وتعلقه بالسارد (الراوي) للحكايات، كما فعل كاكي على لسان البخار.

تعامل كاكي مع التراث العربي بلجوئه إلى الحكاية الشعبية المتداولة في الأوساط الشعبية كما في مسرحية "كل واحد وحكمه" والتي ألفها كاكي سنة 1966، وهي قصة شعبية مدونة في أغاني وقصائد الشعر الملحون[1].

تدور أحداث القصة على حادثة انتحار فتاة اسمها "الجوهر" بعدما تم إرغامها على الزواج من تاجر غني وكبير في السن، إضافة أنه متزوج بثلاث نساء وله منهن اثنا عشر ولدا، ولأن التاجر جبور يملك منزل "سي سليمان" والد الجوهر وهو مدين له بمبلغ كبير، فيستغل هذا الظرف ليفرض زواجه بالقوة. وتبدأ المسرحية على لسان شخصية "البخار"، الذي يقدم أحداث المسرحية قبل أن يبدأ التمثيل.

البخار: هذه واحد المائة سنة ولا أكثر، الحاجة صارت هنا، كان رجل شايب وقريب يتحنى، غير لولاد عنده طزينة*، كان هو التاجر الكبير في المدينة، الزعفران التالي ليجيبوا بالسفينة، ماله كثير جاهل الغبينة، اللي ماله كثير واش يدير ؟.

الجماعة: ايحج وإلا يتزوج قالوا لولين.

1- ينظر، صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد،ج1، دار الهدى، عين مليلة، 2005، ص107.

* كلمة في اللهجة الجزائرية تعني أن الشخص له اثنا عشرة ولدا، وهي (طزينة) كلمة فرنسية douzain / منقولة إلى العامية.

البخار: على هذا الشيء أتبنات الحكاية، حاج بالقليل عشرين خطرة، الخطرة الأولى كانت له حجة وزوره، والخطرات التاليين قلبها تجارة، خسر ايمانه والماية، واهنا تبدأ الحكاية[1].

وأمام تهديدات جبور العجوز الثري يضطر والد الجوهر إلى الخضوع له.

الحاج جبور:]...[إذا حبيتوا الدواس عندي راجل عمتي مفتي، وولد خالتي شرطي، القاضي يتسمى بن عمي والقايد خاضي بن خالتي، والولي خطرة قالي صباح الخير وابتسم لي ومن ذلك الوقت راني عنده من حبابي، لو كان أنحب نحسبكم على التمسخير أنتاعكم نقول كلمة واحدة والدعوة أنقضات"[2]. وأمام هذا الموقف تندفع الجوهر نحو الانتحار بعدما لم يستطع حبيبها السعدي ابن الجيران مساعدتها.

"البخار:نحكي لكم حكاية الجوهر، إذا تعاونوني، أنا نحكيها وأنتم تملوها في الغنيات اتخمسوا معايا، وأنا في مضرب الراوي نحكي الحكاية"[3]

يمنح إتباع الحكاية بالأسلوب الشعبي عن طريق السرد، والذي يعرف المتلقي أنه بصدد قص حكاية فتاة اسمها الجوهر، يمنحها بعدا جماليا وفنيا، لأن الحكاية سماعية تلعب على جانب التخيل للفضاء الدرامي الخارجي لزمن الفعل بالدرجة الأولى، وتعتمد على فن الكلمة والقول، حيث يبدأ البخار بسرد الحكاية:

1- ولد عبد الرحمن كاكي، "كل واحد وحكمه"، المسرح الجهوي بوهران، د ت، ص 07.
2- م ن، ص 03.
3- م ن، ص06.

"البخار: هذي وحد الميات سنة ولا كثر، الح اجة صرات هنا، كان رجل شايب وقريب يتحنى، غير لولاد عنده طزينة، كان تاجر وهو التاجر الكبير في المدينة الزعفران التالي ايجيبه بالسفينة، ماله كثير وجاهل الغبينة"[1].

من خلال هذا السرد لبداية الحكاية يتبين لنا أن حكاية الجوهر مرتبطة ومتعلقة برجل شيخ طاعن في السن ذو مال وفير ومن أكبر تجار المدينة يريد انتهاز الفرصة للزواج بها عنوة، والسرد ها هنا قد لخص لنا جملة الأحداث السابقة ودخل مباشرة في لب الحكاية، وبدأ من حيث تأزمها وأورد على لسان الشيخ جبور:

"جبور: من الحج يا أولادي أنا مليت، وكل ما انولي يلقاوني بالبندير، كلّي تبليت، حاب نتزوج مع بنت ونبني لها بيت، ما عندكم فاهش تنخلعوا، في الزواج أنا اشتهيت"[2].

أراد الشيخ جبور الزواج، وأول ما بدر الى ذهنه فتاة صغيرة يتزوجها ويبني لها بيتا، لأنه ببساطة قد ملّ حياته السابقة وأدائه للحج كل عام، و يعقب لنا البخار على إقدام الشيخ جبور على خطبة الجوهر بنت السي سليمان، حيث أوكل هذه المهمة الى نقوس حيث يقول:

"البخار: سيدي الحاج حميدي (جبور) تاكل على ماله، إذا رسلك عند الحاج سليمان. راه عارف ما يقول والو]...[وفي هذا الشيء سليمان راه يخمم مكتن أكثر عليه الخيبة والهم، إذا زوج بنته يتسمى نقص فم، مين قليل هذا الشيء ماراهش ايبانله ظلم"[3].

1- ولد عبد الرحمان كاكي، مسرحية "كل واحد وحكمه"، م س، ص06.

2- م ن، ص07.

3- م ن، ص23.

ويوضح الراوي - السارد للحكاية- إقبال الشيخ حبور على خطبة الجوهر من أبيها سي سليمان الذي لا حول و لا قوة له من نفوذ جبور، حيث جاء على لسان البخار أن هذا الشيء لم يعد يبدو ظلما في ظل الفقر والاحتياج، أي أن الحكاية في المسرح الملحمي تسير وتتطور موازية مع الفعل، ولا تكون ضمنية في الحوار، بل علنية على لسان الراوي الذي يسردها بطريقة مباشرة على مسامع المتلقي.

وأراد كاكي من خلال توظيف الراوي، معتمدا على السرد كأسلوب لتجسيد مواقف وحالات متناقضة[1]، لأن سي سليمان لا يستطيع المجابهة والدخول في صراع مع الشيخ جبور ليخرج منه منهزما ويزيده ذلاّ وهوانا، لأنه بكل بساطة خاضع لسلطة جبور، لأن البيت الذي يسكنه و زوجة ملك له، ولا يستطيع السي سليمان قول كلمة لا.

"البخار: القلاليل والمغبنة يخافوا، لا عقليتهم ولا رايهم يساعفوا، ايحوسوا على الفايدة في السدة، وفي الليل ايفكروا في الغدى"[2].

ولأن حكاية المسرحية تقوم أحداثها أساسا على الجوهر والحاج جبور، فإن كاكي أراد لفعل الحكاية الرئيسي أن يتم، وذلك بقبول تزويج سي سليمان بنته للشيخ جبور، واختصر لنا البخار الأحداث حيث يقول:

"البخّار: صحيح يا نقوس صحيح، ما ربحت في ذا الحكاية غير الهوى و الريح، و لكن هذي حالة اللي حق الحكاية و حب ايحضر التاريخ"[3].

1- د.نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص32.
2- ولد عبد الرحمن كاكي، كل واحد و حكمه، م س، ص24.
3- م ن، ص40.

أراد كاكي بالحكاية أن تحملها عدة شخصيات على غرار نقوس والبخار (الراوي) فنقوس ظل مرتبطا وملحّا على سي سليمان تزويج الجوهر للشيخ جبور، والبخار في التعليق على الحكاية وإيصال المستجدات عن طريق السرد، وهذا ما يرمي إليه المسرح الملحمي بتفكيك أجزاء الحكاية إلى حكايات متشعبة وكبيرة، وكذلك من أجل توضيح صورة الحكاية وتلخيصها بغرض إبقاء فكر المتلقي حاضرا غير مندمج أو متعاطف مع الأحداث، وهذا من مميزات الملحمية أيضا، فكلما كثر السرد قلت الحكاية[1].

من خلال حكاية الجوهر بنت شط البحر يتضح أن كاكي أراد من خلال إدراج الراوي واعتماده على أسلوب السرد ليقرب هذه الحكاية إلى المتلقي وأن مثل هذه الوقائع ممكنة الحدوث، إذ يعتبر السرد أسلوب تعبيري عن أحداث فعل متنوع، ورغم أنها مرتبطة بالفعل إلا أنها خارجة عنه[2]، وبالتالي فالفعل العام في حكاية المسرحية هو إصرار جبور على الزواج من الجوهر يندرج منه أفعال أخرى متممة له بحيث تتضح من خلال سرد البخار لها كانتحار الجوهر يوم زفافها إذ يقول:

"**البخار:** فاتوا زوج جمعات والحاج جبور حاب ايدير عرسه، نحكي لكم الحالة كي اصرات، ما سمعت ما تسمعوا، أنهار عرسها أداوا البنت ايزوروها، من بعد هودوها للبحر ايوضوها، أخطات القلتة وين كانوا معاها الزغرتات وراحت عمدا للبلاعة، الزغرتات رجعوا من ذاك الوقت باكيات، في وقت ما لعشات عرسها حضروا لعشات موتها. الناس في ذاك الليل اتحكات، كاين اللي عمدا حوست على الممات ، وكاين اللي قال اداوها الجنون، كون جينا المدادحة هنا تكمل الحكاية، ولكن هذي رواية فيها درس وقراية، نتخيلوا الدعوة داروها الجنون ونشوفوا أشتى راه رايح يصرى"[3].

1- ينظر، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، م س، ص106.
2- ينظر، أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، م س، ص199.
3- ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية كل واحد وحكمه، م س، ص59 .

يتضح من خلال ما سبق، أن كاكي أراد بهذا الأسلوب الملحمي السردي التركيز على الفعل في الحكاية الأولى، حكاية زواج جبور من الجوهر، والانتقال إلى حكاية أخرى ذات نوع خرافي في عالم آخر، لأن انتحار الجوهر لم يكن انتحارا عاديا و إنما اختطفت من طرف الجن، وهي الآن تعيش في عالمهم، لأن العام الحقيقي (عالم الإنس) قد ظلمها وسلبها حقها في العيش كباقي الفتيات واختيار عريسها، ومن خلال سرد البخار للأحداث السابقة وتقريب صورة الحكاية إلى المتلقي يتبين لنا أن كاكي أراد للمتلقي أن يعلم أنه أمام حكاية مسرحية ليس إلا، وقد انتقل السرد من الواقع إلى الخيال قصد كـ سر الإيهام وتجزئة الحكاية إلى حكايتين منفصلتين، هذا الكسر الذي يعد من خصوصيات المنهج الملحمي البريختي الذي اعتمد عليه كاكي أيضا.

وتعتبر أغنية المداحات الفلكلورية أيضا أصل الحكاية عند كاكي من خلال البخار، التي كانت تؤدي في الأعراس عن "جوهر بنت شط البحر" والتي كانت -في أصلها الأول خرافة- مما أدى بكاكي عند استلهامها إلى إضافة عنصر فني آخر متمثل في الخيال والأسطورة، الذي يحول الحلم إلى حقيقة والذي يجعل الفتاة الجوهر التي تنتحر ليلة زفافها، تعود إلى الحياة لتحضر محاكمة جبور العجوز، عند عالم الجن.

"**البخار:** نقوس أجبر له طالب افقير ولكن ما يعرف لا جان يجري لا جان أيطير ما صاب واحد راضي، اللي خطرة الفقير دار فيه الخير، هداك الجان أبروحه عند الجنون ما عنده حتى القدر مكتن ..."[1]

1- ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية كل واحد وحكمه، م س، ص 60 .

بعد مد وجزر حول حادثة انتحار الجوهر كلف جبور نقوس باكتشاف سر رحيل الجوهر، وبدوره كان أحد الكهنة يتقصى الأمر والجن مجبر رفع دعوى لدى مجلس قضاء الجن، واتضح أن الجن ينقسمون إلى جن الأرض وجن السماء وجن البحر، وقضية الجوهر لدى جن البحر ولا دخل لجن الأرض بذلك.

وبما أن هذه الحكايات التي تدور حول الجن والمشعوذين انطلاقا من التراث والعادات الشعبية، أراد كاكي من خلال حكايته أن يبلّغ رسالة مفادها أن هذه الخرافات كالاستعانة بالجن لمعرفة الغيب واللجوء إلى المشعوذين والسحرة، ما هي إلا مضيعة للوقت وخروج عن الملة والدّين ويجب محاربتها والقضاء عليها.

إن توظيف كاكي للسرد في حكاية الجوهر بنت شط البحر كان موفقا لدرجة كبيرة نظرا لاعتماد الحكاية في أساسها على قصة محكمة السرد القصصي [1]، ولكن هذا الحكم يبقى في مجال المسرح الملحمي، أما إذا نظرنا لها تقنيا ودراميا، فإن الحكاية في المسرحية تتبع الفعل، وتنتهي بانتهائه.

في خلاصة القول؛ فإن الزعم بأن الراوي هو أصل الحكاية في المسرحية ومصدرها لا يقوم أبدا على الموضوعية، والقول بأن السرد هو الأقرب إلى الذوق العربي من التركيب الدرامي يحتاج إلى ضبط وإعادة نظر [2]، والحكاية في المسرحية مقصودة لذاتها وليست وسيلة لأهدافها، لأن المسرحية هي الفن الوحيد الذي يجمع ويؤلف بين الناس، حول حكاية يتلقونها بكامل وجدانهم، وأسلوب السرد في الحكاية ما هو إلا وسيلة للإبلاغ والوصول إلى الغاية في شكل منسجم ومضمون منطقي في البناء العام

1- ينظر، فرحان بلبل، النص المسرحي - الكلمة والفعل، م س، ص61.

2- ينظر، د. نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص33.

للمسرحية، وإن كثر السرد قلت الحكاية ويصبح المسرح فيها رواية لا تستطيع الخروج من قفص الأوراق إلى العالم الحي الذي هو الخشبة.

كما أن الزعم بأن المنهج الملحمي أراد تكسير وحدة الحكاية لكسر الإيهام، يتناقض مع مهمة هذا المسرح في التحريض على التغيير وشيوع هذه الأوهام ، يعني أن "الفكرة النبيلة التي كانت وراء تحديد بناء المسرح العربي في النصف الثاني من القرن العشرين وعلى امتداد الوطن العربي، خالطها ضلال كبير في شأن الحكاية في المسرح" [1]، ولكن من منظور آخر وبلغه أرسطو فإن الحكاية هي الفعل الذي يمارسه أشخاص يفعلون ويقيمون علاقات فيما بينهم، ينسجونها وتنمو بهم، فتتشابك وتتعقد وفق منطق خاص بها.

إن الحكاية تقوم على القول (الخطاب)؛ أي بصياغة لا نرى الحكاية إلا بها، وهذا القول هو السرد وهذا يعني وجود راوي للحكاية، كما يستوجب وجوب متلقي، وليس المهم هنا مجموع الأحداث التي وقعت وإنما طريقة سردها، وبما أن الحكاية في الدراما لا تجسد على الخشبة، وإنما هي على مستوى النص فقط فإنها مقترنة بالقول؛ أي لا وجود للحكاية دون سرد ولا وجود للسرد دون حكاية [2]، لأن السرد هو آلية استثمار الحكاية في الدراما.

إن تضارب الآراء حول مفهوم الحكاية وأثر السرد عليها هو جدال قائم إلى حد الساعة، لأن الحكاية مقترنة بالسرد، وكونها لا تظهر في الدراما إلا عن طريق نص الكاتب، وهي بذلك تجسيد لأفكاره وآرائه إزاء النص، والحكاية في المسرحية هي تلك المقدمة العامة لها، ومن خلالها نتعرف على فكرة

1- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، م س، ص40.

2- ينظر، اليمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1، 1991، ص28.

المسرحية وموضوعها والشخصية البطلة والشخصيات الأخرى العامة، وبالتالي الفعل العام لها والمعوقات التي تقف أمامه وتحول دون إتمام وظيفته وغايته، فيلجأ البطل إلى طرق عديدة لمواجهة هذا الصراع الذي يستلزم عنه حل في النهاية يجب أن يكون مبررا وحتميا.

يعني هذا - قبل كل شيء وبعد كل شيء- أن الحكاية في المسرحية عنصر أساسي وأصيل وعلى الكاتب المسرحي- إذا أراد أن يكون ناجحًا- أن يعطي كل العناية في تقديم الحكاية الجميلة الفاتنة.

3 - النقل بالزمان والمكان في "مسرحية اللثام" لعبد القادر علولة.

نهل المسرح الجزائري من الشكل الملحمي مذهبا وسبيلا لمعالجة الأوضاع الفنية والثقافية والاجتماعية والسياسية، ولما كان كتاب مسرحنا يتنقلون بين الأزمنة ويعبرون أماكن عديدة، كان لابد للسرد أن يدخل كضرورة درامية عملية، وقد شكل السرد في المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي الفرنسي حلا لما تتطلبه القواعد المسرحية الصارمة على صعيد الكتابة من تكثيف الزمن الفعل والالتزام بوحدة المكان فيه[1]، إذ يسمح السرد بالتعريف بماضي الشخصيات وتصوير الأفعال ومراعاة وحدة الزمن والتكثيف الزمني.

في مسرحية اللثام، أعطى علولة تنوعا كبيرا لعنصري الزمان والمكان، كما أن هذا الاهتمام يبدو جليا خاصة في عنصر المكان والذي تنقل فيه الكاتب من موضوع لآخر، البيت، المصنع، المستشفى، دار الشرطة، الشارع، السوق، السجن، المقبرة.. لذا وجب على علولة استخدام السرد بكثرة، وتوظيف شخصية الراوي ودوره الكبير في وصف الأمكنة وتقريب صورها إلى المتلقي، والملاحظ أيضا في مسرحية اللثام لعلولة أن أحداثها تتراوح بين الليل والنهار، وما يميزها أنها تطول في بعض الحالات

1- ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص249.

وقد تدارك علولة ذلك وأدخل أسلوب السرد وشخصية القوال في تلخيص ذلك الزمن خدمة لوحدته، كدخول برهوم المستشفى ودخوله السجن.

"القوال: قعد برهوم ولد أيوب الأصرم أكثر من شهر في المستشفى"[1].

"القوال: بعد شهور خرج برهوم ولد أيوب الأصرم من السجن"[2].

وبالتالي فإن السرد قد اختزل وقلص أحداثا جرت ضمن امتداد زمني معين في كلمة واحدة "بعد شهور"، ولخصها إلى مدة أقل وهو بذلك يخدم مبدأ التكثيف الذي يقوم عليه المسرح الدرامي [3]، من خلال تنوع الأمكنة في مسرحية اللثام وتعددها، حاول علولة الاستثمار في أسلوب السرد وأخذ القدر الأكبر من العينات التي تدل على حالة ووضعية المجتمع، لأنه بصدد إبراز المعضلات ونقد المجتمع بأكمله؛ نظمه، طرق عيشه وعلاقات الأفراد، وهذا يدعو إلى تعدد الأماكن ويخص المهمة والحساسة منها ويتطلب وصفا دقيقا تاما مثل العمارة التي يسكن فيها برهوم كونه بطل المسرحية.

"القوال:]...[فرج عليهم المولى وصابوا في النهاية زوج بيوت ومطبخ في عمارة مهددة بالدمار، درجة تخلخ ودرجة خاوية، بيت الماء واحدة في السطح فوق الطبقة الثالثة"[4].

ولهذا الوصف للمكان الذي تعيش فيه الشخصية البطلة يتبادر لذهن المتلقي الحالة المزرية التي يتخبط فيها الفرد الجزائري ومشكلة السكن التي تلازمه.

1- عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، م س، ص195.
2- م ن، ص218.
3- ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص250.
4- عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، م س، ص 161.

"القوال: برهوم ولد أيوب الأصرم داريين العراريم ما ساوم ما شرى، خرج من الخردة يجرجر في كرعيه، ودخل للمدينة متوجه لمركز الشرطة"[1].

ويتنقل علولة في الأمكنة كما يشاء وكيف ما شاء، أ ي يوفر أسلوب السرد له الإمكانيات لتحقيق ذلك وخدمة لمبدأ وحدة المكان، لأن المقصود بالمكان هنا هو مكان الفعل، إذ يصف القوال أماكن وأحداثها التي تقع خارج الخشبة لا يمكن تقديمها كي لا تخرق وحدة المكان، وهذا ما يحسب لعلولة وحسن توظيفه للسرد في وصف المكان وتقريب الصورة للمتلقي.

أما فيما يخص الزمن، استطاع علولة تدارك طول المدة الزمنية لأحداث ترتبط بفعل المسرحية العام، كدخول برهوم المستشفى والسجن، هذا التدارك جاء باستخدام أسلوب السرد في العبور بالأزمنة وتوظيف القوال كشخصية مسرحية أدت دورها كما يجب في تلخيص لزمن الأحداث والتي تجري في أماكن مختلفة مثل: "بعد شهور خرج برهوم ولد أيوب من السجن..." [2]، إذ يسمح السرد "بالتعريف في بداية كل فصل بما حصل في الزمن المتقطع الذي يفترضه الانتقال من فصل لآخر [3]، مما يسمح لعلولة تصوير عدد كبير من الحوادث في وقت محدد، مراعيا بذلك مبدأ وحدة الزمن.

واستطاع علولة أن يتحرر من قفص الزمن الواحد وأصبح يتنقل بكل سلاسة من زمن لآخر محافظا على العلاقة الطبيعية لأبعاد الزمان (زمن التغيير وزمن الرؤية المستقبلية)، حيث وظف القوال وجعله يتنقل بنا من الماضي إلى الحاضر دون الشعور بذلك الفصل [4]، وبما أن الزمان والمكان يشكلان

1- عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، م س، ص201.
2- م ن، ص 218.
3- ينظر، ماري إلياس، حان قصاب، المعجم المسرحي، م س ، ص250.
4- ينظر، عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير، إشراف د. فيدوح عبد القادر، جامعة وهران، 1994، ص330.

وحدة لا تنفصم، لا يمكن الحديث في أحد بمعزل الآخر، لكن السرد زاد من ترابطهما، لأنه يصور الأحداث الماضية في شكل مقدمات أو وضعيات أساسية على لسان القوال ثم يجسدها و يصورها للمتلقي على الخشبة في حوار آني يحدث في الحاضر.

"**القوال:** برهوم ولد الأصرم]...[وصل للمقر، قبل ما يدخل قعد شحال وهو يشاور في نفسه ندخل ما ندخل، ندخل ما ندخل]...[في النهاية زير على القفة ضمها على صدره باش يتغلب على الحشمة و هجم هجمة وحدة"[1].

نلاحظ أن توظيف السرد في المسرح، يجعل من الراوي أو القوال يصف أو يحكي ما سبق من أحداث، كما يقدم ويهيئ المتلقي قبل الدخول في الزمن الحاضر بالرجوع إلى الماضي قد يكون القريب أو البعيد، لخلق عنصر التشويق، "لأن الزمن المسرحي هو إدراك عقلاني لعالم يستمد مقوماته من طبيعة البناء الفني"[2].

الملاحظ أن علولة قد تصرف في الزمان والمكان في المسرحية تصرفا فنيا عقلانيا، حيث يظهر جليا الاختزال في الزمن والعبور من الماضي إلى الحاضر دون أن يشعر المتلقي وأنه قد قطع كل هذه المسافة الزمنية في لحظات، هذه اللحظات وهذا العبور كان لتوظيف علولة أسلوب السرد والقوال الذي ينوب عن الشخصيات، ويختزل حوارات قد تمتد إلى ساعات وتجعل من المسرحية مجرد رواية، لكن رغم شساعة الزمن وكثرته إلا أن أسلوب السرد ساعد في توصيل فكرة المؤلف وموضوع المسرحية.

1- عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، م س، ص 201.

2- عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره وجمالياته، م س، ص331.

كما أن توظيف السرد كان وسيلة لدى علولة من أجل التنقل بين الأمكنة ومعالجة القضايا الاجتماعية الحساسة، وهذا التنقل كان من البيت والمصنع والمستشفى، وغيرها من الأمكنة التي يصعب تجسيدها في المسرح، إلا أن القوال وحسن توظيفه ساعد على تنوع الأمكنة دون المساس بوحدتها، لأن ما يسرد هو حدث مواز لما يحدث فوق الخشبة، أي أن مكان السرد ليس هو مكان الفعل الدرامي الذي لابد من المحافظة على وحدته.

وما يمكن قوله كنتيجة، هو أن العملية المسرحية تحتاج إلى زمان ومكان تقع فيهما الأحداث، ومنه لا بد من وجود وسيط أكان سردا أم حوارا أم منولوجا، فالأهمية في الكيفية التي تحقق للمتلقي المتعة والإفادة، لأن الوسائل متعددة لكنها كلها تصب في صالح العمل المسرحي وهدفه النبيل.

4 - أثر السرد الملحمي في الفعل: "مسرحية الأجواد لـعبد القادر علولة".

أردت أن أبين من خلال هذا المبحث لعنصر ، مدى تأثر الفعل الدرامي بالمنهج الملحمي في المسرح الجزائري، ومدى محافظة الكتاب الجزائريين المسرحيين على وحدة الفعل في مسرحيات تعتمد في بنائها على الاتجاه الملحمي ، هل كان وسيلة لبلوغ غاية المحافظة على الفعل وترتيبه وفق عناصره التي تخدم الفكرة والموضوع؟ أم أنه كان مجرد أسلوب اتخذه المؤلفون ثورة على المنهج الأرسطي وكسر هذه الوحدة؟ وهل أدى هذا الاتجاه في المسرحية المبنية على السرد دورا في إيجاد صيغة جديدة تساعد الفعل على النمو والتطور نحو نهاية منطقية وحتمية مبررة أم لا؟ وهل أكسب السرد المسرحية صفة الرواية أم أنه رسم بداية التجريب في المسرح الملحمي؟

إن اعتماد كتاب المسرح الجزائريين على التغريب، الذي وظفه بريخت كأساس لمنهجه الملحمي، كان ضرورة حتمية للخروج من القالب الكلاسيكي الداعي لوحدة الفعل وإدماج الممثل والمشاهد في

اللعبة المسرحية، وإثارة العواطف والأحاسيس، فهو بذلك يتجه مباشرة إلى العاطفة. وما أراده كتابنا المسرحيين مخاطبة العقل لا العاطفة، قصد التوعية والتغيير، ذلك أن أسلوب السرد لم يراع وحدة الفعل بغية كسر الإيهام وتغريب المشاهد عن المسرحية، فكان كتابنا المسرحيون ينتقلون من فعل إلى فعل آخر لا يتبعه في أحداث متسلسلة، وإنما تقطيع أحداث المسرحية باستخدام تقنية الراوي، في وصف المكان مثلا أو تقديم الشخصيات. ويرى أرسطو أن السرد له القدرة على معالجة أكثر من فعل وبطريقة متسلسلة، فوظيفته هي أن يقص حكاية، أو يروي أحداثا حقيقية أو خيالية، باعتبار أن الدراما تقوم أصلا على الحكاية ، ومن هنا يمكن الكشف عن الغموض الذي يكتنف توظيف السرد في المسرح، وتأثيره على الفعل العام للمسرحية، ومن ثمة فكرتها وموضوعها.

يعد عبد القادر علولة من الكتاب والمخرجين الجزائريين الذين اعتمدوا على الملحمية في جل مسرحياته إن لم نقل كلها، حيث أراد بذلك -كما سلف الذكر- الخروج عن الهيمنة الأرسطية والمنهج النفسي، واللجوء إلى المنهج الملحمي، فهل أراد علولة بذلك التغيير من أجل إكساب المسرحية ميزة جديدة، يعمل فيها السرد على المحافظة على الفعل بكونه روح الدراما؟ أم أنه تغيير من أجل التغيير دون مراعاة هذا العنصر الأساسي ودوره في البناء العام للمسرحية؟

لو تابعنا مسرحية (الأجواد) لوجدناها مسرحية شخصيات لا أفعال أو مواقف وأحداث، إذ ينبع الموضوع والفكرة اعتبارا من الشخصية، وكأننا نشاهد ثلاث مسرحيات متفرقة، لا وجود لتسلسل الأحداث ولا وجود لفعل يبدأ من المشهد الأول وينتهي في المشهد الأخير بل تشترك فقط في الفكرة ، ففي الفعل الرئيسي للمشهد الأول يبدأ فيه علولة بشخصية علال التي تبدأ بسرد مطول، يصف فيه علال الكناس هموم الفرد، في مجتمع أصبح فيه الإنسان البسيط لا قيمة ولا حول ولا قوة له.

علال: علال الزبال ناشط ماهر في المكانس، حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس]...[حافظوا على الفقير يصب ما يحط فوق المائدة، السلعة الزينة غبرتوها، علاش مخزونة..."[1]

هذا الاستهلال من طرف علال ورد على شكل سرد مطول، أراد به علولة أن يكون مقدمة للمسرحية، لكنه لا يربط بأي علاقة مع الفعل في المشهد الأول (اللوحة الأولى)، وإنما لمتابعة سرد تلك الهموم والمشاكل دون الإفادة من أي موقف درامي يدفع الفعل نحو الأمام[2].

في اللوحة الأولى توفرت بعض الأحداث النامية كمنولوج الربوحي ولقائه مع حارس الحديقة الذي دفع بالشخصية البطلة إلى تبرير أفعالها وتقديم أسباب إقدامها على جلب المأكولات للحيوانات، هذا ما جعل الحارس يبوح عن أسرار وخبايا البلدية، وكيف ينظر الإداريون إلى الجاسوس الذي يريد تخريب أملاك الدولة.

العساس: أحكي...أحكي...نعم جاسوس ما فيها شك، هكذا راها ظاهرة القضية... جاسوس مخرب خدام لفايدة الإمبريالية... مقصودك تحطم البلاد والثورة..."[3].

أراد علولة من هذا الحوار السردي أن يمهد للمتلقي أن البطل لا يدفع الفعل إلى الأمام فالذروة فالحل - وهذا ما يبين انعدام شخصية البطل بل البطولة مشتركة بين الشخصيات التي تعمل في فعل واحد يغذيه السرد بلغة حكائية- وهي شخصية العساس، وذلك من خلال هذا السرد التالي:

هذا الشهر بالتقريب كنت راقد، أنوم في روحي نشوي الملفوف والدخان غابني ... ها بالنية، أنا هكذاك راقد بعد عسة الليل حتى زهزمتني المرأة، فطنت مخلوع، قالت مسؤول الحدائق جاء يحوس

1- عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، من مسرحيات علولة، م س، ص 79، 80.
2- ينظر، د. نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص29.
3- عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، م س، ص 90.

عليك...سألني بجهر، أنت اللي عطيت للهوايش ياكلوا في الليل؟...رديت نعم رميت لشادي شوية مطلوع، والطاوس حبات زيتون...قال مانيش نتكلم على المطلوع، أعطاوهم اللحم والقوفريط... اللحم؟ والله ما دخل لداري اللحم هاذوا ثلاثة وعشرين يوم"[1].

]...[قال الدعوة راهي خطيرة ... اللي راه يعطي اللحم للهوايش ناوي يرهجهم...إلا ما ماتوش مرهوجين يركبهم الهرار]...[هوايشنا موالفين الخضرة الخامجة والنخالة الغاملة...[2].

يتضح من خلال هذا السرد، أن الفعل في اللوحة الأولى لمسرحية الأجواد هو إعطاء الأَكل للحيوانات بصفة سرية وغير رسمية، وهذا ما ترفضه البلدية، لكن الحبيب الربوحي يلح على هذا الفعل، ويصارع من أجل تحقيقه، إذ لا يتجلى لنا هذا الفعل من خلال حوار بل من خلال أسلوب السرد أو مونولوج الربوحي مع الحيوانات، لأنه لا يمكن تجسيد الحديقة على الخشبة وإظهار الحيوانات.

ورغم أن السرد ساعد في وصف أحداث ما قبل دخول الحبيب الربوحي في صراع مع الحارس وحديثه مع الحيوانات، إلا أنه شتت ترتيب الأحداث ووحدتها، حيث أن الشخصية الحاملة على عاتقها الفعل أو الحدث أضحت حبيسة آفاقها السردية رغم المؤثرات التعبيرية، "ولم يترك السرد مجالا للإبداع، لأن صفة الإخبار قد طغت على النص، وإن ترك انطباعا على المشاهد سيكون عابرا ومشوشا، إذ سرعان ما يتشتت - كخبر - بين احتمالات التصديق والتكذيب"[3].

إن هذا الطرح للدكتور نور الدين فارس، يحيلنا إلى القول أن علولة قد وفق فيما انتهجه من المسرح الملحمي في تغريب الفعل وعدم اندماج المتلقي من المسرحية، فالحدث الذي ذكرناه في مسرحية

1- عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، من مسرحيات علولة، م س، ص 93.
2- م ن، ص 94.
3- نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص 30.

الأجواد من لوحتها الأولى، جعل من المتلقي ملاحظا واعيا لما يجري على أرض الواقع وتبعث فيه هذه الأفعال روح العمل والإيمان بالقدرة على المواجهة والتغيير، فكل مشهد في مسرحية الأجواد مقصود لذاته لا يتوقف معناه على ما بعده، والموضوع يتقدم بصورة مضطربة، والأحداث الجزئية مربوطة بخيط خفي يجعل المتلقي يفكر ولا يندمج معها[1].

يحاول علولة من خلال اعتماده على أسلوب السرد تحويل الواقع اليومي إلى حدث مسرحي، حتى يصبح وسيلة للكشف عن دخائل النفس الإنسانية وعرض أحوال المجتمع والجدل القائم بين الأفراد، والمتتبع لأحداث مسرحية الأجواد يلحظ في اللوحة الثانية الصداقة الكبيرة التي تجمع بين شخصيتي (عكلي ومنور).

القوال: كانت بين العكلي ومنور صداقة كبيرة، صحبة متينة رابطتهم...[2].

إن علولة في مسرحية الأجواد عن لوحتها الثانية، لا يستخدم الفعل المادي لذاته، لكن ليصبح أداة يكشف من خلالها المعاناة اليومية لفئات واسعة من المجتمع، وتضحية بعضهم بالغالي والنفيس من أجل المصلحة العامة، فها هو (عكلي) يمنح هيكله العظمي لفائدة الثانوية رغبة منه لإفادة الطلاب في سبيل العلم.

القوال:]...[قال لرفيقه: نهدي جسدي يعني هيكلي العظمي للمدرسة، ونديرك أنت المتوكل في تنفيذ الوصية]...[فكرت وقلت من بعد ما نموت بعامين وإلا ثلاثة تجبدوا عظامي من تحت الأرض

1- ينظر عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره وجمالياته، رسالة ماجيستير، م س، ص 328.
2- عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، م س، ص 104.

]...[وتصاوبوهم...تركبوهم، تركبوا ييهم هيكل عظمي للثانوية ...يستعملوه للدروس في العلوم الطبيعية...ما دام مدرستنا فقيرة من ناحية الأدوات المدرسية... البيداغوجية..."[1].

يجعل علولة من هذا الفعل الإنساني حدثا فنيا مسرحيا، ويترك السارد يصف الحدث الذي كان خافيا عن المتلقي في الواقع وجعل منه – الفعل – ممكن الحدوث ، وكأنه يحيلنا إلى الفعل في الحكاية. والفعل عند علولة في مسرحية الأجواد واحد، هو كيفية الوصول إلى تحقيق العيش الهنيء وخدمة المصلحة العامة في ظل العدالة الاجتماعية، لكن تتفرع عنه أفعال ومواقف درامية ثانوية، "ولعل مرجع ذلك إلى صراع الشخصيات، وبناء مسرحياته على أساس إيديولوجي، وسيطرة الفكرة على موقع الحدث وتطوره داخل النص"[2].

إن الفعل -عند علولة- هو تلك المواقف الدرامية التي تخدم الفكرة العامة للنص، وهو ذلك المسار والطريق الطويل الذي يحاول سلكه للخروج من المعاناة والتخلف، لإيجاد الطريقة أو الطرق - حتى وإن كانت ملتوية- قصد التغيير بالإرادة والصبر من جهة، وتقطيع أحداث المسرحية وكأنها مجرد لوحات، كل لوحة منفصلة عن الأخرى لكنها تصب في موضوع وفكرة تتمثل في آلام ومعاناة المجتمع بكل فئاته، بغية كسر الإيهام وتغريب المتلقي والشخصية معا من جهة أخرى.

أراد علولة في مسرحية الأجواد -باعتماده الملحمية- التعبير عن فعل شخصياته التي "تمتهن حرفا وضيعة وتعاني التهميش والفقر، ولكنها متميزة بعزة النفس والرغبة الملحة في استشراف المستقبل، فنجدها في عمق الفعل وصلب الصراع"[3]، ومن خلالها كان العبور بالزمن وتخطي الأمكنة خدمة للفعل

1- عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، م س، ص 106.

2- عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير ، م س، ص 326.

3- خالد أمين، ما بعد برشت، تر: عبد المنعم الشنتوف، م س، ص90.

العام، حيث نلحظ أن السارد يصف لنا المعاناة والتخلف واللامساواة في الحديقة والمدرسة والمستشفى، وكلها أحداث منفصلة لكنها تصب في فعل واحد وهو التضحية من أجل المصلحة العامة، وهو الفعل الذي تتفرع عنه أفعال جزئية تخصص في تجسيدها كل من الربوحي الحداد وعكلي ومنور، وجلول الفهايمي، كل شخصية وصراعها مع الظروف القاسية للواقع.

علال: علال الزبال ناشط ماهر في المكانس، حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس]...[حافظوا على الفقير يصب ما يحط فوق المائدة، السلعة الزينة غبرتوها، علاش مخزونة..."[1]

كان مسرح علولة -المرتبط بفن الحلقة- مسرحا شعبيا تراثيا يتميز تماما عن المسرح الذي تتطلبه قاعات المسرح ذي العلبة الإيطالية ، وعليه، فقد عمد علولة على إشراك المتلقي، قصد إمتاعه وإفادته ذهنيا وجذبه وجدانيا. وطبق علولة أيضا المنهجية البريختية بما فيها نظرية التباعد والتغريب والاندماج المساعدة على التفكير والنقد بكل صراحة في القضية المسرحية المطروحة أمامهم. وفي هذا الصدد يقول عبد القادر علولة: "عن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي اكتشفنا من جديد الرموز العريقة للعرض الشعبي، المتمثل في الحلقة، إذ لم يبق أي معنى لدخول الممثلين وخروجهم، كل شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة، ولم تبق هناك كواليس، وكان يجري تغيير الملابس على مرأى من المتفرجين وغالبا ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لتدخين سيجارة، دون أن يعجب من ذلك أحد"[2].

من هذا، يتضح أثر السرد على سير الفعل العام للمسرحية (في النص) جليا، إذ لخص لنا السارد عدة مواقف وردود أفعال كثيرة، فلا يمكن انتظار -مثلا- عكلي حتى توافيه المنية ومن ثمة دفنه

1- عبد القادر علولة "مسرحية الأجواد" من مسرحيات علولة، م س، ص 79، 80.

2- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة - الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري، تر: جمال بن العربي، م ن، ص 245-246.

واستخراج هيكله العظمي، حيث قلص السارد في الزمن ولخص أحداثا لا تخدم الفعل الذي يصب في فكرة التضحية، حيث أراد من ذلك ترك المتلقي يعيش الفعل في ذهنه، لأن السرد يضفي جوا من الغموض والأسرار المجهولة تدفع إلى إثارته وتشويقه وضرورة البحث عن حل ونهاية كل حسب فهمه وثقافته ودرجة استيعابه.

وخلاصة القول، أن تأثير السرد على أحد الأسس الرئيسية في البناء الدرامي للمسرحية وهو الفعل كان تأثيرا إما بالسلب أو الإيجاب، وهذا يعني أن بصمته قد تجلت في نصوص علولة المسرحية، ومنها مسرحية الأجواد، التي طغى عليها أسلوب السرد الذي أراد به الكاتب أن يعمل على سيره الحسن في لوحات ثلاثة مختلفة الأحداث، وبالتالي تكسير وحد ته التي دعا إليها أرسطو [1]، أي بداية فعل، وسطه ونهايته، إلا أننا وجدنا فعلا يتجزأ إلى ثلاثة أفعال، الأول يسير مع اللوحة الأولى عبر من خلال شخصية الربوحي الذي أراد مواجهة البلدية، والثاني في اللوحة الثانية يسير مع شخصية منور الذي ناضل من أجل تحقيق وصية صديقه (عكلي أمزغان)، ثم اللوحة الأخيرة التي التصق وسار فعلها مع شخصية جلول الفهايمي، الذي أراد تغيير حال المستشفى من الحسن إلى الأحسن، لكنه عجز عن ذلك، وفي الأخير وفي سرد مطول يحكي معاناة المسكينة عاملة مصنع الأحذية التي أصبحت عديمة زاحفة لا تستطيع الوقوف ولا العودة إلى العمل.

هذه الأحداث جاءت غير مترابطة، وهذا هو مغزى وحدة الفعل، فإذا حذفنا لوحة من اللوحات لا يتأثر سير الفعل العام، لأن "الفعل الدرامي ليس قصة في ذاتها، وإنما هو بدء المسرحية عند نقطة تفجر الصراع]...[الحدث في العمل الفني لا يحتمل إلا نهاية واحدة لتحكم المنطق الفني فيه،

1- ينظر، أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، م س، ص 101.

ووجود عنصر السببية، فلا توجد نهايتان لعمل فني واحد..." [1]، إذ لا بد للفعل أن يحمل بطلا واحدا يثير الاهتمام، وفعل موقف واحد ترتبط أجزاؤه ببعض وتؤلف كلا متجانسا حتى النهاية، وأن لا يشتمل الفعل أيضا إلا على حكاية واحدة رئيسية.

الملاحظ أيضا أن الفعل في مسرحية الأجواد لم يراع الشخصية البطلة في لوحاته المسرحية، وهذا ما ينادي إليه المسرح الملحمي في إلغاء الفردانية والبطولة، بل تعمل الشخصية ضمن الفعل في الجماعة لتجسيد فكره الإيديولوجي والثورة على الدراما الأرسطية، وكما سلف الذكر فإن كل لوحة تعنى بشخصية معينة (ربوحي الحداد، عكلي ومنور وجلول الفهايمي)، فهي لا تجسد الفعل "من خلال السلوك والعلاقات مع الآخرين، وإنما لمتابعة تكرار سرد تلك الهموم والمشاكل دون الإفادة من أي موقف درامي لتجسيدها"[2].

يمكن الخروج بخلاصة من كل ما تقدم حول تأثير السرد في الفعل الدرامي الذي تختلف ميزته حسب تعريفه " to do" من خلال ستيوارت كريفش * الذي يرى أنه أساس الدراما بل هو الدراما في حد ذاتها، لأنه يختلف عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والقصة والملحمة.

وفي الأخير لا يجب إنكار أن دور السرد وتأثيره في المسرحيات وبنيتها الدرامية، لأن المسرح في البداية -عند اليونان- كان يعتمد وبدرجة كبيرة على أسلوب السرد في تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات وتقديم الشخصيات ، لكن التسليم بضرورته في العملية المسرحية تعد اعتباطية، كونه يضفي سمة الروائية على الفعل وبذلك يكسر وحدته التي تعد روح المسرحية والدراما ككل ، أراد

1- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، المكتبة العامة-الإسكندرية، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط2، 1987، ص99.

2- د. نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص30.

* ستيوارت كريفش مؤلف كتاب " صناعة المسرحية" تحدث بإسهاب عن الفعل الدرامي، ودوره الفعال في بناء المسرحية مع وجوب الحفاظ على وحدته، لأن وحدته من قداسة بنية الدراما.

علولة تكسير وحدة الفعل حسب الاتجاه البريختي إلى تجسيد التغريب المؤسس للمسرح الملحمي، وإحياء التاريخ وإعادة بداية الدراما إلى نقطة البداية، إذ أراد تسليط الضوء على الفنية المراد بها معالجة فكرة الأخلاق على حساب الجمالية التي تنتهي بالتطهير في العواطف السلبية، وكأنه يريد للفعل أن يستمر في عقل المتلقي رغم انتهاء المسرحية، ويسير معه في واقعه حتى يستطيع نقده وتغييره، إنه يدعونا إلى الاندماج العقلي لا الوجداني.

5 - الشخصيات في المسرح الملحمي - مسرحية "الجثة المطوقة" لكاتب ياسين بين الدرامية والرمزية الملحمية.

يمكن اعتبار مسرح بريخت مسرحا سياسيا بالدرجة الأولى، يدعو إلى التفكير والنضال من أجل تغيير الأوضاع السائدة في المجتمعات الرأسمالية، ويهدف إلى قيام مسرح يتماشى مع العصر الحديث المبني على الأسس العلمية المنهجية.

يدعو بريخت الإنسان أن يكون طيبا وأن يحيا في عالم يسوده الرخاء والنظر نظرة جديدة إلى البطل، ورأى أن البطل ليس الذي يحاول أن يلمع ويسمو عندما يقوم بأعمال خارقة، بل إن البطل في رأيه هو ذلك الذي يوحي إليه حبه للناس، وينظر بمنظار جديد للعلاقات الاجتماعية.

و"المسرح حسب رأي بريخت يجب أن يكون أداة ثورية تسهم في عملية التحول الاجتماعي لصالح الطبقات المقهورة، وعلى هذا النحو تختلف وظيفة المسرح الملحمي عن المسرح الدرامي، ومن ثم لابد أن يتغير الشكل"[1].

1- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، م س، ص 169ـ 170.

إن ما ميز الشخصيات الدرامية في مسرحية كاتب ياسين هو اعتماده على الأسطورة والرمز، والأفكار الفلسفية في أعماله المسرحية، كان اهتمامه الوحيد قائما على المقاومة والنضال ضد السياس ة الاستعمارية، من أجل نصرة المضطهدين والمستضعفين، لتحقيق الوعي السياسي وبالتالي الحصول على الحرية، كما يخاطب الطبقات المحرومة من الشعب لاحتضان الثورة والإيمان بها.

استطاع المؤلف في مسرحية الجثة المطوقة توطيد العلاقة بين العناصر البنائية وحياكة الشخصيات الدرامية والشكل الفني للمسرحية ، وهذا بتوظيف أسلوبه الرمزي أين تتجلى ملامح الشخصيات في الحوارات الدرامية للمسرحية، فبها تتضح الفكرة، وتساعد في الوصول إلى الهدف الأعلى، وذلك عن طريق الحوار الجاري في جدلية فلسفية وسياسية مشفرة تحتاج تفكيكا وتحليلا ومن ثمة إعاد تركيبها للتضح الكودات، وصولا لربط الواقع بالدراما.

أما فيما يخص الأسطورة عند ياسين نلتمسها في شخصية لخضر عندما يموت ويعيده إلى الحياة في أعماله الأخرى، ويبني لها حياة خاصة ترمز إلى ذاته كما في هذه المسرحية وهنا يقع أسلوبه الرمزي في بناء الشخصية الدرامية، فياسين يحمل في نفسه الثأر والمقاومة والانتقام جراء أعمال الثامن مايو 1945، وأضفى على كل ذلك شخصية لخضر في الجثة المطوقة، البطل الرمزي المقتول برصاص الغدر والخيانة.

تبدأ مسرحية الجثة المطوقة بمشهد الجثث المتراكمة، أين عاشت شخصية لخضر الحامل لهموم ياسين، مآسي العذاب والمحن من ويلات الاستعمار، ويكون بينها لخضر يصارع الموت، ويتحدث

بصوت فيه نوع من البشاعة للموقف، حيث يقول : "... ليس الموت إلا لعبة" [1] في أيديهم، كما يحصل هذا في كل ولاية أو دولة عربية وهذا بناءا على قوله "... هو شارع الجزائر، او قسنطينة أو سطيف أو قالمة، أو تونس، أو الدار البيضاء..." [2]، يبين لنا لخضر أن ما حدث في الجزائر هو (توسعة) ما يحصل في دول الجوار كتونس، والمغرب الأقصى، وهذا من أجل توحيد الدول العربية ضد الاستدمار، كما أن ياسين لم ينسى المرأة التي أحب والأم التي ربته وأنجبته والوطن الذي ولد فيه وترعرع، وكل هذا يرمز له بشخصية واحدة في جل مسرحياته وهي الشخصية المستمرة التي يقول عنها احد الدارسين أنها: "ابنة عم ياسين زوليخة هي حب مرحلة الشباب الذي تعذر الوصول إليه، وهذا التعذر هو ما أوحى إليه نجمة، الشخصية الرمز في كل أعماله الفنية" [3]. أما في مسرحية الجثة المطوقة يقول لخضر: ".... هنا شارع نجمتي، هي الشريان الوحيد الذي لأجله أريد الحياة..." [4].

كما ارتكز كاتب ياسين على الجدل القائم بين فكرتي الهذيان والخيانة، وهما عاملان لعب عليهما المؤلف لتصوير شخصية المرأة صاحبة المزاج المتقلب التي تحب وتكره وتبكي وتقاطع في نفس الوقت، وهذا ما نجده في مسرحية الجثة المطوقة ليعبر بها عن الثورة، أي هي عمل ممتلئ بالرموز الفنية، منها شخصية لخضر الرمز الذي ترك نجمة من أجل الوطن، واهتم بنجمة التي ترمز إلى الجزائر، الأم التي تحضن أبناءها وطنيين كانوا مثل شخصية لخضر وحسن ومصطفى، أم خونة مثل شخصية الطاهر الحركي الغادر والوفي للعدو.

1- Kateb Yacine : le cercle des repères les ancêtres doublent la férocité, édition du seuil 1959, Paris, (le cadavre encercle), p16. (كل الحوارات المترجمة منقولة عن، عيسى رأس الماء، أطروحة دكتوراه، ص ص279-289.)

2 - Kateb Yacine: Le cercle de représailles Op cit. p 15.

3 -Mohamed Kali: Théâtre Algérien la fin d'un mal entendu, édition ministère de la culture 2005 Alger p.p 43,44.

4- Kateb Yacine: Le cercle de représailles (le cadavre encercle), p16.

استعمل كاتب ياسين الرموز المتكررة التي كأسلوب لبناء شخصياته الدرامية، حتى تعبر عن صدق ما يجول في خواطر الجزائريين، وما هذا إلا دليل على الوعي السياسي الذي يتحلى به المؤلف، لأنه مؤمن بحرية التفكير، كما يمكن تصنيف كاتب ياسين في صف المبدعين الذين اهتموا بموضوعات اجتماعية، سياسية، وثقافية التي أسقطها على شخصياته الدرامية بكل رمزية ودقة، لأنه يملك ناصية القول في الفن والفلسفة، ويجيد بناء الدراما في طروحاته الفنية، وكذا تمرده على كل السلطات وحتى السياسات، وهو بذلك مخالف لجل الذين كتبوا المسرح وطريقته تختلف عن طريقتهم من حيث المضامين والاتجاهات التي تضمنها بعض أعماله المسرحية، أي أنه لم يعتنق الأفكار الجاهزة، حتى أن الأوروبيين اتخذوا روايته "نجمة" منهاجا للتعليم في مدارسهم، وذلك لبراعته في الأسلوب الفني ، "... إن الحاصل المشترك لأجل كتابات ياسين متكون من ما أسماه تقنية الموزاييك، وهي اللوحات المتشابكة المتداخلة، البعيدة القريبة، الصلة فيما بينها، والتي لا يخلع عليها هذا الوصف النوعي إلا تشابكا وتداخلها وقربها وبعدها عن بعضها البعض"[1].

والحوار في المسرح غير الحديث العادي الذي يدور بين طرفين، لأن الانتقاء والتركيز هما أساس بنائه للتعبير المركز عن الشخصيات بأبعادها الثلاثة، فالمؤلف المسرحي ينتقي العبارات التي تتحاور بها الشخصيات، وعلى الكاتب أن يترك الحرية للموقف حتى تدور فيه الشخصيات برحابة وصولا إلى التشويق، فهي تتولى تكييف سلوكياته وتصرفاته، وهذا ما نجده في مسرح ياسين شخصياته تتقمص ذاته وفترات من حياته، لجعل له دورا في مسرحه من وراء شخصياته، فالشعور الذي يشتمل على والإدراك والإحساس ليس حالة يعيشها كل فرد على حدا، بل هي موجودة في ال ضمير الجمعي لشعب من الشعوب، وهكذا كانت المناجاة الذاتية للنفس هي خطاب لازم الدراما التقليدية يستخدمها

1- خلفة بن عيسى، الرواية والرواية السينيمائية، استجواب مع مجموعة من المبدعين، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988، ص36.

الكتاب لربط العلاقة مع المتلقي في أسلوب رمزي يضعون ذواته داخل شخصيات يحادثون فيها الآخرين بضمير الغائب وأفكار فلسفية حتى تلفت الانتباه وتجمع العواطف والعقول معا كصورة متميزة تكشف لنا عن ماهية المسرحية.

هذا ما يميز مسرح ياسين في المهارة في إنتاج الأفكار الدرامية وأسلوب بناء الشخصيات واستخلاص خصائصها الدرامية وانتقاء الحوارات عبر رموز وكودات، لتعطي موضوعية أكثر لنص ه المسرحي وتوضح علاقة الشخصيات ودورها في توصيل ال فكرة، فكرة الدفاع عن الجزائر الأم، فكل مواطن أفنى حياته من أجلها ودافع عن شرفها تحتضنه وترعاه، أما من أدار ظهره لها واستغنى عنها سيعاقبه الزمن شر عقاب، وهذا ما جاء على لسان مصطفى: "... ليس لديها أي قريب (يلتفت نحو نجمة ليقول لها) أنت تعرفين لخضر أكثر منا، يجب أن تنتظري]...[إذا لخضر من أهل الجزائر، لأنه من المحاربين والمجاهدين في سبيل الله من أجل العيش في سلام وحرية"[1].

يبرز ياسين في حوار بين الشخصيات الدرامية تحليل سياسة الاستعمار التي أثرت في نفوس البعض ليصبحوا عملاء وخونة لوطنهم من أجل تحقيق أهداف تتعارض مع الفكرة الرئيسية، حتى يوضح للمتلقي طبيعة كل شخصية بكل أبعادها والجانب الذي اختارته، بهدف تكوين الأزمات وتطوير الصراع، متمثلة في شخصية الطاهر، الذي ينعت لخضر بالمجنون المتمرد.

"الطاهر: لا تترك نجمة عائلتها من أجل مجنون كلخضر....]......[........

1- Yacine: Le cercle de représailles, op cit. p19.

الطاهر: (يقول كذلك): لقد أضعت جهدا كبيرا... للبحث عن إنسان ملعون... الذي لم أتمكن من معرفة ما يجول في خاطره"[1].

يكشف لنا ياسين عن طريق اختياره للشخصيات المستوحاة من تاريخ الأجداد، أن أمثال الطاهر هم من باعوا وطنهم دراهم معدودات وأن عبرتهم بخواتيمهم، ولن ترضى عنك أم إذا رفضتها وكنت عاقا بها هذا ما جاء على لسان مصطفى.

"مصطفى: كنتم معجبين بقوتهم الهائلة... لم يكن للثورة في عيونكم أي معنى، لقد شاركتم في الخيانة، وستكونون آخر الضالين الغالطين"[2].

كما يبرز أهمية العمل السياسي دون الخنوع للمستدمر وأن الشخصية الوطنية لا تكون عميلة للعدو من أجل الدفاع عن الوطن، أما ما يريد إيصاله الكاتب للمتلقي أن الحرية تؤخذ ولا تعطى، فالحديد بالحديد يفلح والاستقلال لن يتأتى إلا بالتضحيات بالنفس والنفيس، كما يلفت الانتباه أن كاتب ياسين قد أحسن في أسلوب بنائه لشخصية الطاهر الخائنة، فالعقم الذي يعيشه قد أثر في نفسه ونزع منه عاطفة الأبوة، أي نمو الشخصية يبدأ من أبعادها للوصول إلى مواقفها وأفعالها التي تكون مبررة وفق السببية المنطقية.

حسن: "... لماذا تستحضر عقمك هنا وعجزك"[3].

وهذا يظهر في تحطيم المعنويات والإرادة والعزيمة للشعب، بذكر فشل محاولات الأسلاف وإقناعهم بأن الثورة لن تجدي نفعا.

1- Yacine: Le cercle de représailles, op cite. p p19-20.

2- Ibid. p21.

3- Ibid. p19.

"الطاهر: في هذا البلد التعيس يسيل الدم فيه كل عشر سنوات، شاهدت الكثير يسعون كسعيكم هذا إلى الهزيمة... ستنهار منازلنا بفعل طلقات المدافع... ثم يضربونكم ويهينونكم ويفرقون جمعكم، ويجبرونكم على العمل القاسي"[1].

يبرز ياسين بأسلوبه الرمزي أن شخصية الطاهر تعاني من الإحباط النفسي نتيجة سياسة فرنسا الفكرية، التي أثرت في نفوس ضعاف الشخصية والروح الوطنية لنقص الإيمان وقلة التفكير ، لعدم استعمال العقل لهذه الظروف القاسية والاستسلام لليأس، كما وظف شخصية لخضر وحملها مسؤولية دعم الثورة، ورفع المعنويات للشعب ودفعهم للتغيير.

لخضر: جميعنا في هذا الوطن غير محتملين بالنسبة للأجانب... يمكن لأي غاز أن يطعننا لأكثر من مرة... لا يجب أن تستدعي كل الذين في المنفى، لنحرر أرضنا المغتصبة"[2].

كما وظف المؤلف ذاتيته عبر شخصية لخضر كشخصية درامية تنوب عنه للتحدث باسمه، وتنير عقول الشعب بالتفكير وكأنه يقول: أيها المتلقي أنا كاتب ياسين أخاطبكم الجزائر هي قضيتهم والقضاء على الاستعمار الغاشم وعملائه هو أساس حياتكم، اسمعوني: لخضر: "... نحن نعلم لغته لأيتامنا من دون احتجاج على ذلك..." [3]، وهذا للقضاء على الدين واللغة، وبالتالي تحقيق مبتغاهم، وهو جعل الجزائر فرنسية.

1- Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit, p 21-22.

2 -Ibid. p 29.

3- Ibid.p 29.

كشف الكاتب عن الشخصيات المتشبعة بأفكار العدو الخائنين لمبادئ الشرف، الانتهازيين الجبناء، وفي المقابل يضخم من أبناء الوطن الشرفاء في فكرة الالتزام بالروح الوطنية للقضاء على الاستدمار.

حسن: ألم ترى لخضر؟

البائع: هو من بلدنا، كثير من الرجال يستدعون هكذا...

مصطفى: أنت لا تعرف رجالنا إذا، أنت دائما في الشارع ولا تعرفهم.

البائع: أنا لا أعرف إلا عملي وأبنائي.

مصطفى: ما ذا تفعل في هذا الشارع، ألم تتحدث إلى أي شخص؟

البائع: آه إخواني أنا لا أمارس السياسة، وليس لي صلة بالموضوع.

مصطفى: أنت تثق في رجال الشرطة، ماذا تعطيهم مقابل أن تربح حياتك.

البائع: إخواني! لي سبعة أولاد وأعمل ذلك حتى لا يجوعوا وتشتد سواعدهم لتحرير البلد من الاحتلال.

مصطفى:... ربما هذا (دليلا) وسيلة للخروج من الشقاء؟[1]

يظهر ياسين في هذا النص بتوظيف شخصية مارغريت، الفتاة الفرنسية التي أسعفت لخضر وأخذته إلى منزلها بسيارتها، وهي ابنة ضابط في الجيش الفرنسي.

1-Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit, p 32,33.

مارغريت: إذا كنت تريد الذهاب إلى المستشفى سأستدعي أبي... إنه ضابط برتبة عالية [1]،

حتى أنها استقبلت في بيتها حسن ومصطفى ونجمة، ومن خلال الحوار الذي دار بينهم، أصبحت على دراية بأنهم ضد الاحتلال الفرنسي ويخططون للثورة، وتكشف ذلك من خلال ما يلي:

"مصطفى: إنهم مرتزقة لم يكونوا أقوياء منا، يعتمدون سياسة تشريد الشعب، وترهيبه...

مارغريت: إنه في مكتبه، باستطاعته أن يسمعك.

مصطفى: من؟

مارغريت: أبي[2]".

شخصية مارغريت رمز يبرز لنا، أن هناك فرنسيين ضد الاستعمار، وهي بذلك توحي بالتعاطف الإنساني بين الشعوب والأمم، وهذا يرمز أيضا لإيمانها بالقضية الجزائرية وفكرة الحرية والانعتاق من الاستدمار الفرنسي رغم أن أباها ينتمي إلى الجيش الفرنسي، وهي تناصر الثورة الجزائرية لأن سياسة القمع والإبادة التي انتهجها الاستدمار ضد الجزائريين تزيد من صلابتهم وتولد لديهم الحماس للثورة، أما الفرنسيين فتضعف إرادتهم وحماسهم لبشاعتها وإجرامها، كالاغتيال بالجملة للشعب المضطهد.

يصور لنا ياسين مشهدا دراميا يدور في المقهى، حيث يظهر الكاتب شخصية "الطاهر" زوج والدة لخضر يسهر إلى وقت متأخر من الليل، في فعل يظهر لامبالاة الشخصية، يمضي وقته في لعب

1- Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit, p 35.
2-Ibid. p 40.

الورق وحياة ماجنة يتزعمها الخمر والميسر ، وهنا يخلق ياسين "وضعية ثانوية أخرى لتضاف إلى سلسلة الوضعيات المتطاردة دراميا"[1]، ليصور موقف الطاهر من الثورة ومن لخضر.

وليبرز المؤلف الوعي الذي لابد أن يكون في أوساط الشعب الجزائري، كان لا بد أن يظهر في أسلوبهما يجعله واعيا بالأفكار المتشعبة في ثنايا النص والتي يغذيها بتلك الشخصيات على بساطتها ، ولكنها بالوعي نفسه السياسي و الاجتماعي للثورة ضد الاستدمار ، "حيث يتجمع القرويون والفلاحون بالمقهى لمعرف الأخبار اليومية وما يتسبب فيه العدو في حق الشعب والقادة، وحينها يظهر المحامي منزويا في طاولة يقرأ الجريدة اليومية، وبعد لحظات يصرخ قائلا: "لقد حكموا على رئيس الحزب بعشرين سنة مع الأعمال الشّاقة" [2] ، فهو لا يريد أن يكون كلبا أليفا يلهث وراء بقايا ما يخلفه له سيده لإيمانه بحرية التفكير عند المبدع، وهذا ما يتضح من خلال الحوار السردي لمعرفة الجديد عن أعمال العدو وسياسته المتبعة في حق الشعب، وفي زاوية المقهى كان محامي يقرأ الجريدة:

"المحامي:... حكموا على رئيس الحزب بالسجن عشرون سنة... القانون والاستعمار هما من قضى عليه"[3].

وبعد أن حصل هذا يطلب مصطفى من لخضر إعلان الخطاب جهارة وتوعية الشعب، وما إن أرادوا البدء، حتى طرد لخضر الطاهر من المقهى، لمعرفته بطبيعته وموقفه اتجاه قضية الثورة، وعلى خيانته للشرف الوطني، في الحوار التالي:

"المحامي:... لقد نفوا الحكم بسهولة تامة.

1- رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، إشراف د. مسعود أحمد، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، 2008، ص284.

2- Kateb Yacine, Le cercle de représailles op cit. p42.

3- Ibid. p 42.

لخضر: لقد حصل ذلك دون دفاع أو معارضة.

فلاح: ليس هناك أمل إذا[1]".

يبرز ياسين أن هذه الشخصية شجاعة في إبداء رأيها واستظهار التسلط الاستعماري وبشاعته وأما عن إجهار الخطاب يقول مصطفى:

"مصطفى: يجب أن نجهر بالخطاب حتى لا يفاجئونا بالتوقيف، زنزانتهم ليست لنا، يجب أن نخترق سجونهم، وذلك برسم خريطة التحرير التي تضم تصفية اللصوص الواقفين ضد غايتنا..."[2].

وفي هذه الأثناء تثار حماسة لخضر ورفاقه، فيعزمون على عقد اجتماع لتنظيم صفوفهم والتخطيط لعملية فدائية ضد الاحتلال، وهنا يطلب لخضر من الطاهر أن يخرج من القاعة لأنه يشك في وطنيته، ولم يبدأ الاجتماع حتى غادر الطاهر المقهى، وما هي إلاّ لحظات حتى اقتحمت السلطات العسكرية الفرنسية مقر الاجتماع.

ولم ينته مصطفى من كلامه حتى اقتحمت الشرطة مقر الاجتماع، فاعتقلت كل من لخضر، مصطفى وحسن، بحجة التخطيط والتدبير للعمليات الفدائية، وهذا يحصل كله بواسطة الخونة، مثل شخصية الطاهر الساقطة في شباك العدو وسياسته المستعملة في مجال الجوسسة.

ومع كل هذا تعاملهم الشرطة باستهزاء شديد، حيث نجحت في إقناع الطاهر لخدمتها، والقبض على لخضر وأصدقائه:

"لخضر: أصبح للكلمة وزن وصدى ثقيل أقوى من أي سلاح[1].

---

1 - Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit, p 43.

2- Ibid. p 45.

يتعرض لخضر في السجن لأبشع أنواع التعذيب والإذلال من طرف العدو، ولكن الروح الوطنية، والمبادئ الثورية تكسبه قوة وبأسا ، وجاء في كلام الشرطي الدال على مدى همجية الاستعمار الفرنسي واستبداده للشعوب.

رئيس الشرطة: تلاشت كل قواه العقلية والجسدية... سيصرخ كشخص مهلوس، وعندما يعود إلى أمه وأصدقائه سيفهمون"[2].

يترك أسلوب ياسين لجمهورهالمتلقي الحرية في النقد لشخصياته وبنائها الدرامي، الكشف بنفسه عن الحقيقة المرة التي عاشها الشعب أثناء الاحتلال، وما هذه إلا فترة من تاريخ الاستدمار يظهرها ياسين في مسرحية الجثة المطوقة، فالمؤلف هنا ينطلق من فكرة إ يديولوجية يريد تمريرها من خلال الرموز الموجودة في ثنايا الشخصيات عن طريق الحوار من أجل التأثير النفسي في عقل وعاطفة المتلقي.

يبدو أن القدر كتب على ياسين أن يعيش حياته بعيدا عن نجمة الرمز، فبعد أن رمت الشرطة لخضر خارج السجن وهذا ليأسهم منه، التقت به مارغريت الفرنسية، ثم تكلم لخضر عن نجمة فقال:

"لخضر: "تأخرت، تأخرت كثيرا على كشف معقل الضحايا، لا أستطيع أن أحبها أبدا، ولكن سأنم عليها دائما.

نجمة: تعالي مارغريت، هيا لنذهب من هنا.

لخضر: عفوا يا أختي، إلى أين أنت ذاهبة؟

1- Kateb Yacine, Le cercle de représailles op cit. p 49.

2-Ibid p 52.

نجمة: إنه مجنون، لا أريد أن أراه.

لخضر: اذهبي أيتها المرأة المسكينة لك كامل الوقت للبكاء، لا يشكل الزوج والابن بالنسبة لك إلا صورة واحدة، قد ماتا الواحد تلوى الآخر... ستلازمك سوداوية العدو، وتطارد بسمتك"[1].

ويرمز ياسين بهذا الحوار إلى البعد النفسي الذي يكتنف الشخص الذي يعيش بعيدا عن الأم، هذه الأم التي لا تفرح أبدا، فكلما اقتربت من أولادها جاء العدو ليفقدها سعادتها، لتعيش في سوداوية وعتمة.

كما أحسن كذلك ياسين تصوير شخصية الطاهر في عمله هذا، وبأسلوب رمزي، "أعطى من خلاله نموذجا حقيقيا لأولئك الخادعين (الحركة)، من القادة الثوريين في عمل ياسين، رئيس حزب الشعب الذي قتلته فرنسا في معتقله بعد الحكم عليه بالسجن والأشغال الشاقة" [2]، وأما الطاهر فقد أقنعته الشرطة الفرنسية باغتيال لخضر وغدر ه بطعنة خادعة، وهذا يرمز إلى تفكيك الشعب وتشتيته لمصالح فرنسا حتى تبقى وتتجذر، والطاهر أمثاله كثيرون ساهموا في بسط فرنسا نفوذها، ورموز ياسين كثيرة ومتعددة في هذه المسرحية، فمن خلال الحوار الآتي، نلاحظ أن هناك استمرارية ثورية يحمل مشعلها الأبناء:

المرأة: قل لي فقط إذا كان لخضر قد مات...

لخضر: لا يمكنني أبدا أن أطمئنك، أنا آخر الفلاحين أنا ، هذا الخنجر الذي سيعوضني[3].

---

1 -Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit, p p. 53, 54, 57.

2- رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، م س، ص351.

3- Kateb Yacine, Le cercle de représailles op cit. p 57.

يرمز ياسين من خلال الحوار إلى الاستمرارية في حمل السلاح والذوذ عن الوطن با لمقاومة والانتقام له ولأمثاله، وبهذا إن مات لخضر فستلد الجزائر ألف لخضر، أبناء يحملون المشعل وراءه ويذكرون الشهداء وما جادوا به من شجاعة وبطولة للأجل الهدف الأسمى وهو الحرية التي ينعمون بها.

وتمضي أحداث المسرحية، تتخللها بعض الأسئلة عن مصير مصطفى وحسن الذين كانا معهما لخضر في السجن، وهنا تلتقي نجمة بمارغريت فتريد أن تبعدها عن طريق لخضر الذي بدى لهما:

نجمة : "تعالي مارغريت، هيّ لنذهب من هنا.

لخضر: (وهو ناكر لنجمة) عفوا يا أختي، إلى أين أنت ذاهبة؟

نجمة : إنه مجنون، لا أريد أن أراه"[1]

ثم يظهر الطاهر يتمايل يمينا وشمالا من شدة سكره، وبعد أخد وعطاء وسجال وجدال في الكلام مع لخضر، يطعنه بخنجر كان يخفيه تحت معطفه، فيسقط لخضر متأثرا بالطعنة الغادرة.

يظهر رجل بقربه يقول له بإشفاق:

الرجل :"يا لتعاسته، مسكين، ذهب ضحية.

لخضر: إيه، أيها الرجل،أنت تبكي ! لأن الثورة قد أحبطت ؟ لا تبكي !" [2]

1- Kateb Yacine, Le cercle de représailles op cit. p 54

2- Ibid. p 55

وبعد ذلك يأتي مصطفى وحسن يريدان مساعدة لخضر ولكنه يأبى، تعم لخضر مرحلة هذيان، وهلوسة، وتسمع أصوات عالية لمجموعة من الفلاحين والقرويين "يا مجاهدي حزب الشعب، لا تبرحوا مخابئكم، لا تزال ساعة القتال بعيدة، يا مجاهدي حزب الشعب !"[1]

"لقد صدق ياسين حينما قال أن خلف كل حشرجة شهيد تنبعث صرخة طفل سينعم بالحرية، وها هو لخضر يخلّف وراءه "علي" الطفل الرجل الذي حمل مشعل أبيه الشهيد البطل الذي ذهب ضحية غدر زوج أمه العميل "الطاهر" حث أراد القضاء على عصاب التمرد والثورة، إلا أنه عبثا كان يحاول، لأن الثورة ستولد من جديد ومن رحم نجمة ومثيلاتها من نساء الجزائر العظيمة ، فصور ياسين شخصية في آخر المسرحية ليرمز بها إلى الاستمرارية"[2].

"نجمة: انزل من هناك... هيا انزل وناولني الخنجر!

علي: إنه خنجر أبي، وبالتالي هو خنجري.

نجمة: وجيوبك المليئة بالبرتقال المر ارميها، ألم أقل لك أنها مسمومة؟...."[3]

في آخر المشهد يرفض علي النزول من الشجرة (رمز الجزائر)، ومع ذلك يرمي البرتقال (رمز الثورة) في صالة العرض (رمز الشعب)، وهذا رمز واضح ودلالة موحية إلى انتقال أفكار لخضر الثورية إلى أبناء الوطن الواحد، وكأنه رمى الثورة إلى الشعب ليحتضنها ، ثم ينتهي المشهد بأن الثورة مستمرة ووقت ختامها لن ينتهي بانتهاء المسرحية و لم يحن بعد، "يا مجاهدي حزب الشعب ! لا تغادروا

1- Ibid. p 58

2- رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، م س، ص288.

3- Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit p 66.

مخابئكم"[1]، وهي نهاية لبداية يوم مشرق، فمسرحية الجثة المطوقة تحمل أفكارا أظهرها ياسين بتوظيفه أسلوبه الرمزي في بناء شخصياته الدرامية، فجاءت عبارة عن كودات تهدف إلى "تنوير الرأي العام والدعاية إلى العصيان، والكفاح ضد العنصرية والاحتلال، ويعتبر ياسين كاتب من الأدباء الثوار الذين خلفوا بفنهم رصيدا حافلا بالثورة والبطولة، إنه ينهي مسرحية الجثة المطوقة بخطاب الساسة الكبار، والمحنكين في ميدان الثورة والتخطيط، إنها رسالة لا غبار عليها تنذر بالاستمرار المتعاقب الذي تؤمن به أجيال الجزائر"[2]، إذا المسرحية عمل ثوري يدعوا إلى الوحدة الوطنية والمقامة من أجل الحرية.

إن الشخصية الدرامية في مسرحية الجثة المطوقة ما هي إلا محاكاة للظروف والمعطيات الاجتماعية والسياسية والثقافية لأجل تصوير شخصية دراماتيكية تحمل جملة التناقضات التي تكاد ألا تجد لها حلا في الحياة العامة، من خلال الحقائق المصورة، ومستوى الحوار القائم بين الشخصيات لأن هذه الأخيرة ليست شيئا متجمدا وإنما شيء متحرك يسعى إلى الاستمرار في العرض، أي إنه تكيف الأساليب التعبيرية مع الخصائص البنائية للشخصية الدرامية، لتحصيل الوعي الاجتماعي الثقافي، الذي أراده ياسين عن طريق رموز تستهدف التواصل المباشر مع الجمهور المتلقي، وهذا بجعل الشخصية تقوم بتصوير الفعل في أحسن صورة فنية وتبين الوضعية الأساسية في المسرحية، والكشف عن الصراع الحقيقي الفكري في تفاصيل الموضوع والحكاية الدرامية.

1- Ibid. p 66.

2- د. عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص356.

- طبيعة الشخصيات:

رسم المؤلف شخصية الطاهر وصورها فيزيولوجيا على أنها عجوز ، عقيم، أما البعد الاجتماعي فمتزوج بأم لخضر (نجمة) أي أن له ربيب مع زوجته ، وهو مسبل لخدمة العدو ويعتبر عميلا لفرنسا أما نفسيا ملؤه الغدر والخيانة، حاملا لكل الصفات الدنيئة كما يظهر ذلك من خلال الحوارات التالية:

الطاهر:... فهو ابني قبل كل شيء؟

حسن: إنه ابن أمه... فأنت عقيم وعاجز، إنك مجرد عجوز غادر ويعسوب وخائن"

أما شخصية لخضر الذي هو ابن زوجة الطاهر وعاش حياة قاسية لأن زوج أمه يكرهه لأن لخضر عكسه تماما، فهو لم يكترث له وإنما تفرغ للدفاع عن وطنه، لأن شاب محارب يتمتع بالروح الوطنية حتى انه مستعد للتضحية من أجل أن يعيش الجيل القادم في حرية واستقلال، فقد وصل درجة الموت وهو ينادي بالثورة ويواصل رفضه للاستعمار قال في أحد حواراته:

لخضر:... هنا نجمة، نجمتي هي الشريان الوحيد الذي يشد روحي" [1] ونجمة يقصد بها الوطن الغالي الجزائر، الأم التي كانت تحتاج إلى العيش في سلام والعزة والكرامة لشعبها.

كما صور ياسين شخصية حسن ومصطفى صديقا لخضر إذا هما من سنه، محاربان ومجاهدان ومضحيان بنفسيهما من أجل الوطن ومن المخلصين له والمناضلين للعمليات الفدائية، يكتسبان الروح الوطنية مثلها مثل لخضر، فالحرية عندهما غالية ثمنها الدم.

مصطفى: لقد ولدنا في هذا الشارع، ليس من حق الشرطة الفرنسية أن تخرجنا من ديارنا، حتى ولو كنا جثة هامدة...]..[...

1-Kateb Yacine: Le cercle de represailles, Op cit. p 16

مصطفى: يجب تنظيم قاعات عامة... لنجهر بالخطاب حتى لا نتفاجأ بالتوقيف، يجب أن نخترق سجونهم... أولئك الذين يرضيهم ويفرحهم القيد المسلط علينا" ،كما أن حسن كذلك قتل ضابط في الجيش الفرنسي وهو والد مارغريت التي أسعفت لخضر.

وعن الشخصية الباريسية مارغريت صورها ياسين في المسرحية فيزيولوجيا على أنها شابة عزبلأنها تعيش مع والدها، أما اجتماعيا تعتبر شخصية غنية ابنة ضابط في الجيش الفرنسي وتمتلك سيارة، وأما نفسيا فهي شخصية مؤمنة بالعدالة وروحها طيبة منافية للحقرة والظلم والاستبداد، حتى أن أباها قتل أمامها ولم تكترث لأنه كان متسلط وطاغي، كما أنها محبة للخير وإنقاذ الغير وذلك لإسعافها لخضر والاعتناء به ويظهر ذلك في:

مارغريت: كبحت فرامل سيارتي قرب جثتك...

مارغريت: إذا كنت ترغب في الذهاب إلى المستشفى سأقول لأبي أن يستدعي سيارة الإسعاف... إنه ضابط له رتبة عالية"[1].

فمن خلال ما تفعله مارغريت يرمز إلى فشل فرنسا في إقناع أبنائها بفكرة شرعية الإحتلال، فأسلوب ياسين بناء للشخصية الدرامية لاستلامها الشخصية الواقعية.

أما عن نجمة نجد اسمها في جل نصوص ياسين، يصورها في الجثة المطوقة على أنها حنونة ومحبة للخضر، وليس بوسعها فعل شيء سوى البكاء، حتى أنها قطعت ثوبها ووشاحها وهي تصرخ في الشارع من دون أن تشعر، كما أنها عاشت المعاناة والمحن وعذاب الروح والصبر على المآسي التي تصيب

1- Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit, p 19, 35.

عائلتها، فمن أجل مساعدة لخضر دخلت في بركة من الدم وسط الجثث المتراكمة تساعده على القيام وتسعفه، وكذلك تتصف بالغيرة لأنها أرادت أن تبعد الفتاة الفرنسية عن لخضر.

نجمة: تعالي مارغريت، هيا لنذهب من هنا[1].

من خلال تصرفات الشخصيات والرموز التي تؤول إليها يمكن معرفة الأحوال النفسية والاجتماعية والسياسية التي عاشها ياسين في تلك الفترة، لأنه من يبني الشخصيات ويقذف بها إلى الأمام، إلى الهدف الذي يريده عبر صراعات هو من يتحكم بها. فالشخصية على المسرح هي نموذج وقالب للإنسان في الواقع الحي، وعليها أن يستشف المشاهد اليقظة من خلال الحالة التي تتحدث عنها، وعليه ألا يشعر المشاهد بالشفقة أو الخوف أو المشاعر والأحاسيس الفياضة لأن أحداثا كهذه لا تنفعه بشيء، لأنه -المشاهد- قد عاشها من قبل إما من خلال واقعة مؤلمة أو انكسار اجتماعي، وهنا ينبغي على الشخصية المسرحية أن تزوده بالمعارف التي يغير بها هذا الواقع، بسرد بطولات من التاريخ أو وصف حالة اجتماعية استطاعت أن تغير حياتها بفضل توعية من شخص آخر أو من المسرح نفسه، كما تبرز الشخصية دور هذا المشاهد في إمكانية المساهمة في هذا التغيير الاجتماعي[2].

إن شخصيات ياسين أسطورية ونابعة من الخرافة وهذا بتوظيفه النسر الأبيض والأسود في مسرحية "الأجداد يزدادون ضراوة" والتي تعتبر امتداد "للجثة المطوقة"، وجعل النسر شخصية تتكلم و ترمز إلى شخصية لخضر الذي عاش من جديد، وكذلك تمثل شخصية المرأة المتوحشة شخصية نجمة التي أحبها ياسين وخانته في عدم انتظارها له وتعجيلها بالزواج، يحيي ياسين شخصياته كل مرة في جل نصوصه الدرامية، كشخصية نجمة التي يرمز لها بالنجم الساطع المضيء على الكون، فشخصياته ليست

1- Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit, p 54.

2- ينظر، عدنان رشيد، مسرح برشت، دار النهضة العربية، بيروت 1988، ص240.

اعتباطية وإنما لها رمز فني، يميل ياسين كثيرا إلى الأسطورة لذلك يحيي لكل شخصياته ويصور لها مسارا آخرا جماليا وفكريا يبحث به عن الحرية والاستقلال الدائم والاستمرار في السيادة عن طريق الانتقام والمقاومة وحتى التضحية من أجل الجيل الصاعد، تعامل ياسين مع المسرح كوسيلة تدرس وتعالج القضايا السياسية والاجتماعية داخل الوطن وخارجه مما جعله يبدع أسلوبا خاصا به ارتجالي غني بالرموز الفنية والفكرية وجمالية في التعبير.

"شكلت الجثة المطوقة قمة الالتزام السياسي بقضايا المضطهدين وأبرزت ذلك التشبث القوي بالكفاح لتحرير الشعوب المستضعفة... كونه كاتبا ومثقفا مضطلعا بالتجربة المسرحية التي عكس من نافذتها، رؤى وأفكار... أثرت تأثيرا شديدا على المسار السياسي لتلك الفترة"[1] .

استعمل ياسين الحوار الجيد في البناء الدرامي للمسرحية، لأن شخصيات المسرحية تعتمد عليه في الكشف عن خصائصها، ويمضي بها في اتجاه انفجار الصراع، وكذلك الحوار وسيلة اتصال الشخصيات فيما بينها وما بين الجمهور ، كما "إن الشكل الجمالي هو شكل الوعي الذي سوف يلتقط على النحو الأكثر حسية، الاتجاهات الجوهرية للمحتوى، ويحققها في شيء هو الأثر الفني، الأغنى والأكثر تضمنا للدلالة من أي شيء آخر]...[وهذا لأنه يلتقط الواقع بوصفه أساسا للفن"[2].

1- د: عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، م س، ص416.

2- لوفافر هنري، في علم الجمال، تر: محمد عيتاني، دار المعجم العربي، بيروت، د ت، د ط، ص 98 – 101.

6 - الحوار والسرد في "مسرحية كل واحد وحكمه " لـولد عبد الرحمن كاكي.

يجد المؤلف -أحيانا- صعوبة في توصيل بعض الموضوعات إلى الجمهور عن طريق الحوار المباشر، خاصة مع المواضيع التاريخية أو الأسطورية، فيلجأ إلى أسلوب السرد كوسيلة لتخطي عقبات الشكل الدرامي، كالعودة بالزمن أو الوصف أو التعقيب وغيرها.

وبهذا السرد وقص أحداث غابرة وتقديم الشخصيات، يعرفنا المؤلف بكل جوانب موضوع المسرحية وحكايتها وحوادثها ومواقفها، فهل يستطيع تجسيد هذه الأفعال أمام المشاهد ليجعلها حاضرا ينبض بالحياة، بوصف النص قابلا للإخراج؟ أم أنه يلجأ للسرد لإخفاء عيوب النص فيقع في فخ الروائية؟

للإجابة على هذا السؤال، يجب أن نتبين الاختلاف بين طبيعة الحوار في المسرحية التي تستمد مضمونها من التراث وبين المسرحية التي تستمد مضمونها من واقع الحياة. وهنا سأحاول إبراز هذا الاختلاف من خلال تحليل الحوار في مسرحية ولد عبد الرحمن كاكي، الذي جعل من المسرح الملحمي اتجاها له، من خلال مدى تأثير السرد في الحوار في مسرحية "كل واحد وحكمه" لـ: كاكي المعتمدة على التراث الشعبي وعلى الأسطورة والخرافة.

اللغة في مسرحية كاكي المعتمدة على التراث الشعبي، والمقصود بها اللغة المنطوقة أي المسموعة التي تلقيها الشخصيات والمقسمة إلى:

-الحوار المجسد للفعل في الحدث.

-السرد الممهد للحدث، الملخص والمعقب بالنقد والتحليل[1] .

نستطيع أن نتبين من لغة الحوار في مسرحيات كاكي من خلال مسرحية كل واحد وحكمه، التي تحكي قصة "الجوهر بنت شط البحر"، التي جاءت ألفاظ وتعابير الحوار فيها منتمية إلى اللهجة العامية المتداولة بين الأوساط الشعبية، أن ألفاظها تتقارب مع الفصحى عند جميع شخصيات كاكي الموظفة في نصه.

وما يميز المسرحية هو أسلوب البخّار/الراوي عن باقي الشخوص، بلغته الشاعرية المتضمنة حكما أمثالا شعبية متجذرة في صميم التراث الشعبي الجزائري، تعمل على دفع الفعل وكشف المواقف وخبايا حوارات الشخصيات الأخرى، عبر التعليق عليها وتفسيرها ونقدها.

"البخّار: الحبة باش تبرى يليقلك تفقيها.

إذا شريت حوتة من السوق أشويها وإلا أقليها.

إذا الحاجة عجباتك وعندك المال أشريها.

أعلاه القليل مريض، ما ينجم يشري ما ينجم يفقي"[2].

"وشحال من بهيم يحوس يقريه.

كون جاء عندي المال هاذ الكلام يليقله تبريح.

1- ينظر، أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، م س، ص251.

2- عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، المسرح الجهوي بوهران، ص21.

بلا شك هم القليل كالحبة يفقيه.

الهوى والريح بنظام يرجع صحيح.

أعلاه القليل في بكى والغاني في فريح.

أعلاه الغاني بماله أهناه يشريه.

يتفحشش ويستر عيوبه بيه"[1].

جاءت هذه المقاطع السردية بلغة تجمع بين العامية الشاعرية والعربية الفصحى، معبرة - على لسان البخّار- عن عديد المواقف والصفات الممهدة للفعل الرئيس للمسرحية، فمن خلالها نستشف أن كاكي أراد أن يعرف المتلقي على الشخصية التي تدور عليها الأحداث، والمتمثلة في شخص "جبور" التاجر الغني الذي أراد الزواج من بنت تصغره سنًّا، لا يتجاوز عمرها الأربع عشرة وهي "الجوهر"، حيث عبر الراوي بواسطة هذه اللغة عن موقف الغني من الحياة، بمقابل عجز الفقير مواجهة التعسف والظلم لأنه بكل بساطة؛ لا حول ولا قوة له، فراح البخّار يسرد تلك المواقف والأحداث في شكل سرد تقديمي لأحداث لاحقة، يكشف من خلاله خبايا النص الذي لم يرد له المؤلف إطنابا في الحوار ومللا لدى المتلقي، ومن بين ذلك نستشهد بهذا المقطع السردي للبخّار.

1- عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، م س، ص 41.

"البخار: الأب قال الأم راهي قابلة، وهو قال إيه، ولكن سمعنا البنت تقول لا. وين راه الصحيح، الشاب سعدي أبليته ولا علته للفلاس تدّيه. والجوهر تحبو وكانت ظانة ولاّ تاكلة عليه. أشتى يصير وينسِّي أللّي بليته فيه"[1].

يعبر البخار من خلال هذا المقطع السردي في شكل حوار مع الجمهور، أنه بصدد إيقاظ ذهنه كي يأخذ موقفا إيجابيا من الأحداث، ويشارك في اللعبة المسرحية وفي تفسير مجرياتها، فيصف البخار حيرة الجوهر على لسانه، وكأنه الناطق الرسمي لها، بعدما أبدى كل من أبيها وأمها موافقتهما من تزويجها لجبور، بعد ممارسته شتى الضغوط عليهم.

"البخّار: هو شيبة النار تاكل على ماله، حاب يتزوج مع بنية هي الجوهر، وتحب سعدي الجار، هاذي هي الدنيا أخطاتها قاست روحها للبحر. مين ما صابت لها شرية قالت لسعدي الجار: أنا قلت لا لا وإيه قالوا والدية. من كثرة القلالة والغبان رجعت البنت مهدية"[2].

وهنا يبين البخار الضغط الممارس من قبل جبور على والدي الجوهر، وزعمه أنه سيشتري البنت مهما كلفه ذلك من مال، ما أدى بالجوهر إلى الانتحار.

إن هذا الأسلوب السردي الذي شكل حوارات البخار، هو نفسه الذي ألفه المتلقي عند الراوي الشعبي، حيث استثمر كاكي في فضاء الحلقة وجاء بها إلى المسرح ليدعم اتجاهه الملحمي الذي أسسه على هذا النمط الأدائي من التراث الشعبي.

1- عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، م س، ص 40.

2- م ن، ص 66.

تتميز لغة البخار الشاعرية بأسلوب سردي فريد، ليس ذلك السرد المفرط ذو الصبغة الروائية، وإنما له خصوصية المحاورة، خطاب يتجه للمتلقي قصد تنبيهه وإيقاظه، فالكلمات المجازية موحية حافلة بالمعاني العديدة رمزية تعبر عن العالم الداخلي للشخصية بكل أبعادها النفسية لمن قلق حيال مصير الجوهر وشوق ولهفة في تقصي الحقائق ومعرفة مصير هذه البنت. ونقد لمثل هذه المواقف الموجودة فعلا في الحياة المعاشة، ولكن شاعرية أسلوب البخار السردي تعبر عن تجربة موضوعية هي أزمة الشخصية وحوارها الجدلي مع واقعها، حيث ترك كاكي كل الحرية للبخار في التعبير الموضوعي للوصول إلى لب الحقيقة، وكلما غاصت اللغة في داخل الشخصية اكتسبت نوعا من الرقة والشفافية والشاعرية[1].

ورغم أن لغة المسرحية لغة تعتمد على الحوار في جمل قصيرة متدفقة تعبر عن الفعل الدرامي بإيقاعها الصوتي والرمزي، وخلوها من الوصف لتكثيف حركة الحدث لكن السرد في المسرحية شأنه شأن الحوار الذي يتفق مع كونه وسيلة لتحقيق غاية وهي فصل المتقي عن الأحداث وإعطائه مجالا للتحليل وإبداء الرأي، كما أن السرد يكشف عن روح الشخصيات ومكنوناتها وأبعادها.

"البخار: هذي وحد الميات سنة ولا أكثر، الحاجة صرات هنا. كان راجل شايب وقريب ينحنى، غير الأولاد عنده طزينة، كان هو التاجر الكبير في المدينة]...[حاج بالقليل عشرين خطرة"[2].

من خلال هذا السرد على لسان البخّار يتبين لنا أن جبور شيخ كبير في السن له اثنا عشر ولدا حالته الاجتماعية تاجر كبير ذو مال وفير حتى أنه حج زهاء عشرين حجة.

"نقوس: سليمان...سليمان.

1- ينظر د. عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، مكتبة الشباب، 1982، ص 205.

2- ولد عبد الرحمن كاكي، كل واحد وحكمه، م س، ص07.

سليمان: اصبروا راني جاي.

الجوهر: أبّا هذوا النسا وشتا حبوا عندك؟

سليمان: والو يا بنتي والو ادخلي لبيتك.

الجوهر: بابا..قلبي راه مهول، نقعد هنا.

المرأة: هاك هذا البرنوس يسترك، وماتنساش مطرقك.

الجوهر: بابا متخرجش في الليل، إذا جاوا يتبلاوا عليك.

البخّار: وفي ميزك يا سي جبور يقول إيه وإلاّ لا؟

جبور: ما بقى ميز، ضروك إيجي ونشوفوا إذا إيه وإلاّ لا.

نقوس: سليمان...سليمان.

جبور: برك ما تصهل قال راني جاي.

نقوس: ها ثقل آسيدي.

جبور: ماشي ثقل، أحنا رانا مقلقين، راه بلا شك يلبس في حوايجه.

البخّار: إذا هو قال إيه ومرته لا؟

جبور: إذا هو راجل يحكم في داره.

البخّار: وإذا البنت ماحبتش تتزوج معاك؟

جبور: الكلمة اللي يقولها هو رسمية، ما دخلت لا بنته ولا زوجته في الحديث.

البخّار: ولكن مع البنت راك باغي تبني البيت.

جبور: وأنت أشتى دخلك في هذا الحديث؟

نقوس: جيت تسمع إيه وإلاّ لا، ضروك تسمعه.

جبور: وأنت شكون قال لك أنطق؟

نقوس: صحيح سيدي، صحيح. سليمان...سليمان.

جبور: أردمه، برك ما تصهل كي البهيم"[1].

يتضح من خلال الحوار الدائر بين كل من (البخار وجبور ونقوس) أنهم متلهفون لسماع الجواب والرد الأخير حول القبول أو رفض تزويج سليمان بنته الجوهر للشيخ جبور، ويتضح أيضا دور البخار الذي دخل في حوار مع نقوس وجبور للكشف عن حركة الفعل وتطوره، فها هو كل مرة يتدخل ليعرف رد أهل الجوهر، فمرة يوحي بأنهم قالوا لا، ومرة أخرى يوحي بأنهم في تضارب في الرأي، وهذا كله لمعرفة رد فعل جبور من هذا الرأي، ويريد الكاتب من خلال البخّار وحواره، أن يمرر رسالة للجمهور قصد تصوير ما يجري بين سليمان وزوجته والجوهر داخل البيت، أي أن يعيش المشاهد جمة الرأي الآخر في ذهنه ومخيلته، قصد تغريبه عن المشهد الحاضر أمامه وكسر الإيهام، وحتى لا تندمج الشخصيات كليا في الحدث.

1- ولد عبد الرحمن كاكي، كل واحد وحكمه، م س، ص 36-37.

اعتمد كاكي في حواراته على التكرار لتقرير الحقائق وإيقاظ المشاعر، ويكون التكرار بأساليب مختلفة كالتشبيه والاستعارة والمجاز، مراعيا حال المتلقي ومستواه الثقافي ووضعه الاجتماعي، لأنه يستعمل لغة قريبة من واقعه مستمدة من تراثه الشعبي.

"البخّار: إذا هو قال إيه ومرته لا.

البخّار: وفي ميزك يا سي جبور إيقول إيه وإلاّ لا ؟

البخّار: سامحوني يا سيادي نتكلم، إيه وإلاّ لا.

البخّار: أملى ماشي لا".[1]

يقصد كاكي من هذا التكرار، فضول البخار لمعرفة الجواب النهائي حول هذا الزواج، من خلال لهفة جبور سماع رد إيجابي، لا الرد بالنفي.

"البخّار: صحيح يا نقوس صحيح، ما ربحت في ذا الحكاية غير الهوى والريح، ولكن هذي حالة ألّلي حق الحكاية وحب أيحضر التاريخ، الأب قال الأم راهي قابلة وهو قال إيه، ولكن سمعنا البنت تقول لا، وين راه الصحيح]...[أشتى تدير البنت اللي باباها قال إيه، ما في يده مال ما في يده تسريح، القلالة والغبينة صعاب ومرّين كالشيح. قرب القليل ما فيه ترسام، واشحال من خطرة يديه الريح. وراي القليل ما فيه تنظام، واشحال من بهيم يحوس يقريه.]...[يا القليل ما تقولش هذا هو المكتوب خليه.

1- ولد عبد الرحمن كاكي، كل واحد وحكمه، م س، ص36-37- 38.

راه يعيى ويمكّنك، وكل حوتة مين تخطي البحر إذا شمت الشمس تفيح. الغني حاسب القليل هوى وريح، ولكن شحال من خطرة يثور الريح. ينثر النخلة واللي تاكل على روحه صحيح"[1].

من خلال هدا السرد المنضوي في شكل حوار نحو الجمهور يريد به البخار تقديم رأيه من حادثة خطبة جبور للجوهر ,فهو لم يربح شيئا ويستفيد من هذه الخطبة إلا أنه أراد تحقيق الحكاية "حكاية جوهر بنت شط البحر "واستحضار التاريخ وإثارة المتلقي وإقناعه،وتعبير عن الأحداث والشخصيات ومواقف تمثيل صورة حيّة من الحياة التي يعيشها الإنسان بكل نبضها وتفاعلها مع الواقع.

إذن، لغة -البخّار- لا يتوجه بها لاستقطاب مشاعر المشاهد وإثارتها بقدر ما يقدم رؤية صادقة لموضوعه، ورغم أنّه استحضر التاريخ والحكاية، إلا أنّه لم يسرد الأحداث بأسلوب تقريري وإنما بأسلوب سردي فني يغوص في أعماق الذات، ويعبر عن روح الإنسان ومعاناته ورغبته في التعبير.

وقد أثر السرد في حوار ولد عبد الرحمن كاكي تأثيرا لم يفقد المسرحية بنيتها الدرامية رغم كثرته، حيث أراد المؤلف ربط المتلقي بالأحداث والمواقف الدرامية عن طريق السرد، وهو خطاب من الراوي إلى المتلقي في أسلوب حواري مع الجوقة (الجماعة)، وتجلت بذلك العلاقة الركحية التي تجمع بين البخار والجماعة من جهة، وبين المتلقي من جهة أخرى، فالبخار يسرد حكايته بطلب من الجماعة .

"الجماعة1: يكفينا من البخور.

الجماعة2: ومنفعته.

الجماعة3: أحكينا حكاية.

1- عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، م س، ص41.

الجماعة4: بلا ما نكثروا من براك الله وفيك.

البخار: نحكي لكم حكاية الجوهر إذا تعاونوني أنا نحكيها، وأنتم تملوها في الغنيات أتخمسوا معايا وأنا في مضرب الراوي نحكي الحكاية"[1].

أصبح المشاهد يتلقى حكاية البخار في شكل خطاب سردي غير مباشر بعد طلب من الجماعة وبالتالي وصلت إلى المشاهد، ومن هنا يتضح أنّ حوارا ضمنيا أصبح بين البخار والمتلقي بأسلوب تغريبي، من خلال إظهار الراوي والانتقال من موقف تظهر فيه الجماعة وهي تطلب منه سرد الحكاية، إلى موقف آخر تبرز فيه هذه الجماعة وهي تتجسد في الوجود الدرامي.

وأثر السرد يبدو أيضا في خاصيتي التعليق والتعقيب وخاصية التوجيه، والتي تدخل شكل الوعظ التعليمي في تواصله مع المتلقي بصبغة مرجعية على الأحداث، كما يمكن أن نسميها الوظيفة الإيديولوجية للراوي[2]، ويريد البخار من المتلقي أن يستنبط الأحكام والقيم من هذه المسرحية من خلال سروده، لتحقيق غاية وحيدة هي التغيير، فبإمكان أيّا كان تغيير مصيره دون استحالة، لأن المسرح ليس ما هو كائن وإنما ما سينبغي أن يكون.

أراد كاكي أن يبرز للمتلقي دوره الإيجابي في اللعبة المسرحية، وأنّ هذا المسرح وجد لأجله ومن أجله، لأنه يحاكي واقعه وتاريخه ومصيره، ومنه اتجه الكاتب للسرد كونه الأسلوب الأنجع لاستحضار التراث بتاريخه وحكاياته وخرافاته وإسقاطه على الواقع بصيغة الحاضر إذ لا يمكن للحوار فعل ذلك لأنه

1- ولد عبد الرحمن كاكي، كل واحد وحكمه، م س، ص06.

2- ينظر، السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهر، 1998، ص166.

سيدخل المتلقي في شك، هل ما يجري حقيقة أم من نسج الخيال؟ لكن السرد يبعد هذا الطرح كما يقول البخّار:

"البخار: كان في مرة بنت سمّوها الجوهر، حبّوا يزوجوها والديها لشيخ نتيج باباها "[1]. وهذا الأسلوب الأكثر تأثيرا لاستحضار التاريخ والماضي، إذ نجد البخار يعمل على إبراز الحالة النفسية لبعض الشخصيات مثلما يظهر في قوله:

"البخار: وفي هذا الشيء سليمان راه يخمم، مين أكثر عليه الخيبة والهم، إذ زوج بنته يسمى نقص فم، مين قليل هذا الشيء ما راهش أيبانله ظلم"[2].

يصور البخّار شخصية سليمان وهي تتلقى نبأ خطبة ابنته الجوهر وتفكيره في الأمر، إنه تشخيص لنفسية هذه الشخصية بصورة واقعية للمتلقي الذي يستفسر عن حالتها، فسليمان في حالة يرثى لها، أصبح بين المطرقة والسندان، بين تزويج ابنته لشيخ يكبره سنا وبين الرضوخ لعامل الجاه والمال، وإمّا الرفض والخروج من البيت ورد الدّين لجبور.

يتيح تعليق البخار للمتلقي حق إبداء الرأي والنقد وأخذ انطباع عن الحالة المأساوية التي يتخبط فيها سليمان وعائلته اتجاه تعسف وجبروت الحاج جبور، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لم يدرج البخّار في أسلوبه السردي لقاء الجوهر بالسعدي، الذي تبين أنها تعشقه ولا تريد غيره كزوج مستقبلي.

1- ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، م س ص23.

2- م ن، ص 23.

" البخّار: الجوهر ما كانتش تلعب القجارة، البنات هذا شحال دخلوا، ما كانش اللي قعد برى وهي تقارع يدخل ولد الجارة"[1].

وفي توجه البخار في خطاب موجه إلى المتلقي بأسلوب سردي من مقاطع حوارية كي ينفرد به، ويحتوي هذا السرد أمثالا وأقوالا مأثورة تعبر عن موضوع المسرحية وقضاياها المطروحة.

"البخار: فاتوا زوج جمعات والحاج جبور حاب يدير عرسه، نحكي لكم الحالة كي صرات ما سمعت ما تسمعوا، أنهار عرسها أداوا البنت يزوروها، من بعد هودوها للبحر يوضوها أخطات القتلة وين كانوا معاها الزغرتات، وراحت عمدا للبلاعة، الزغرتات رجعوا من ذاك الوقت باكيات، وفي وقت ما لعشات عرسها حضروا لعشات موتها، الناس في ذاك الليل الناس تحاكات، كاين اللي قال عمدا حوست على الممات، وكاين اللي قال أداوها الجنون. كون جينا امدادحة أهنا تكمل الحكاية، ولكن هذه الرواية فيها درس وقراية، نتخيلوا الدعوة داروها الجنون ونشوفوا اشتى راه رايح يصرى"[2].

وهذا خطاب مباشر من البخار إلى المتلقي ليتمعن ويتعمق في فحوى الحكاية ويعيشها في مخيلته، ويتصور أحداث اختطاف الجن للجوهر، وهذا نقل من كاكي من حكاية إلى أخرى، من عالم الإنس إلى عالم الجن، من عالم الحكاية الشعبية إلى عالم الأسطورة والخرافة، وتتضح- هنا - بصمة كاكي في قلب الحكاية الحقيقية للجوهر إلى إبداع آخر دار في عالم الجن، حيث تتغير الأحداث ونمط قراءة المتلقي للنص المسرحي من غاية المتعة التعليمية إلى عالم الخيال.

1- عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، م س، ص26.

2- م ن، ص59.

يعد تواصل البخّار مع المتلقي في سرده للأحداث السالفة الذكر، حوارا مباشرا يقف على نقطة حاسمة في خيط الحكاية، بحيث ينتقل بعدها من مستوى إدراكي جمالي إلى مستوى فكري عميق يبرز من خلاله أبعاد المسرحية الفلسفية.

كما وظف كاكي شخصية البخّار على أنها شخصية بارزة في النص، توكل إليها مهمة الحكي، وهي شبيهة براو شعبي يقوم المؤلف بتوظيفه في عمله الدرامي متدخلا كل مرة عبر الحكي أو التعقيب، وهذا ما يسمي بالراوي الدرامي[1].

ومن خلال هذا تتميز لنا الهيئة التي وظف فيها كاكي البخّار كشخصية، وظيفتها الأولى هي الحكي؛ أي أنها شخصية مشاركة في الفعل الدرامي بواسطة حوارها مع الجماعة (الكورس) وتوجهها بخطاب مع المتلقي، حيث تشكل لدينا نمطا مسرحيا يسمى المسرح داخل مسرح [*]، وهو نمط ينشأ بواسطة الإيهام المسرحي الذي يفرضه المسرح الملحمي على المتلقي، فيبدو العرض واقعيا، لأن السرد كأسلوب لم يؤثر تأثيرا سلبيا في شخصية البخّار، لأنه يبدو كشخصية فاعلة في الفعل الدرامي، أما التعقيب والتعليق فهما أسلوبان اتبعهما كاكي لكسر الإيهام وتغريب المتلقي، كون البخّار خرج بوظيفته هذه عن إطار الفعل المسرحي وبرز بكونه شاهدا على الأحداث من جهة، ومعلقا عليها من جهة أخرى .

خلاصة ما سبق، يكشف الحوار بوصفه ميزة العمل الدرامي عن باقي الفنون الأدبية كالرواية والقصة والملحمة، وبكونه الأداة الرئيسية للخطاب بين الشخوص المسرحية والتواصل بينها،يكشف لنا

1- ينظر، صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والفنون والآداب، الكويت، ع 164، 1992، ص265.

* المسرح داخل المسرح : أسلوب دراسي يقوم على إدخال مسرحية داخل مسرحية بغض النظر عن حجم أي من المسرحيتين، يؤدي ذلك إلى بنية مركبة فيها حدثين أو حكايتين تتواضعان ضمن مكانين وزمنين متباينين فيحصل نوع من القطع الدرامي في لحظة معينة من الحدث الأساسي مما يجعل الخشبة تنقسم إلى حيزين مكانيين هما حيز اللعب، وحيز الفرجة التي هي الصالة والخشبة.

عن طبيعة الشخصيات وأبعادها والمواقف الأحداث، كما يبين لنا دوافع الصراع، ويكشف الحوار أيضا عن الفكرة العامة للموضوع في حبكة متسلسلة ومتناغمة، لا يكسرها توقف أو ذبول من أجل الوصول إلى أهداف الشخصيات النهائية باستعمال الكلمات السهلة البسيطة الممتنعة المتوافقة مع فهم وثقافة المتلقي، فالإيقاع الحواري يخضع لتتابع الأحداث وردود الأفعال وفق مشاهد وفصول متسلسلة ومترابطة وفق إطار زماني ومكاني موحد.

ومن خلال كل هذا يتضح جليا أنّ أسلوب السرد في الحوار ينقص أو يلغي عدة وظائف من وظائف الحوار الكاشف لطبيعة الصراع، والمحدد لطبيعة الشخصيات ومواقفها، والمساهمة في كشف الأسرار الخافية عن المتلقي، كلها تخدم في الأخير البناء الدرامي للمسرحية، لكن الكاتب المتمرس يعرف كيف يلملم شتات تقنياته وخبراته بإضفاء أسلوب السرد لإعطاء عمله نكهة، بحيث تتناسب والمضمون العام دون المساس بالبنية الدرامية.

والسرد كأسلوب روائي ترتبط وظيفته بالبعد التاريخي، كإسقاط الزمن الماضي أو استحضار الحدث التاريخي أو الأسطوري على المسرح، لكن هذه الوظيفة لابد لها أن تكون بصيغة فنية المراد منها خدمة الشكل والمضمون العام للفكرة المتوخاة للموضوع العام، لأنّ السرد ما هو إلاّ وسيلة لبلوغ غاية تصب في صالح الاتجاه الملحمي الذي كسر بنية الدراما وتلاعب بالزمن والمكان وفصل أجزاء المسرحية عن بعضها بغية التغريب وكسر الإيهام لدى المتلقي، لكنه في المقابل أقصى دور الحوار في كونه يخلو من الوصف لتكثيف حركة الفعل، فالجمل فيه قصيرة مركزة تعبر عن الفعل الدرامي بإيقاعها الصوتي والرمزي، والتكثيف يتطلب تقيدا بعاملي الزمان والمكان، ويدفع الحوار النامي المتحرك الفعل إلى الأمام،

لاكتشاف الحقائق المستورة، فالمسرحية تبت لتجسد على خشبة المسرح بين مرسل ومستقبل، بين شخصية في حالة هجوم وأخرى إما في حالة سماع أو حالة دفاع.

إنّ الوصف الكثيف والمطول على لسان الراوي يفقد المسرحية وبناءها العام تلك الخاصية المتمثلة في محاكاة المواقف وردود الأفعال، فالسرد كأسلوب يختص بتقليد الأفعال العادية للأشخاص كونها مستقاة من الماضي (التاريخ) أو التراث - سواء المدوّن أو الشفهي-، والمتلقي على دارية كاملة بما ستؤول إليه الأحداث بمجرد ذكر الراوي عنوان الحكاية، وكان يجدر أن يكون السرد خفيفا غير مثقل على كاهل البنية الدرامية للمسرحية، بحيث يكون في ثنايا الحوارات، أو في المقدمة وخاتمة المشاهد.

ومما ذكر سابقا فإن المسرح بدأ باعتماده السرد - عن طريق الكورس- كعنصر لا بد منه في مقدمة المسرحية وخاتمتها، أو في المشاهد ذات التجسيد المستحيل كالحروب أو تلك التي تشخص موت البطل، بحيث استخدم هذا الأسلوب مراعاة لمبدأ حسن الل بلقة المسرحية. لكن جوهر الدراما هو الحوار، بل هو الروح الذي يسري في جسد النص المسرحي والذي يعمل على تواصل شخصيات المسرحية فيما بينها، كما لا ينبغي له أن يلتصق بشخصية بعينها، فيتحول إلى حديث من جانب واحد ما سيؤثر سلبا على باقي الشخصيات، وتصبح المسرحية مسرحية شخصيات، وهذا الطول والتكثيف في السرد سيعيق نمو الفعل وتطور الموقف الدرامي ، ما يبعد المتلقي عن المعايشة الوجدانية للحدث المسرحي، وهذا ما عمد إليه كاكي ككسر لوحدة الموضوع عن طريق السرد.

الخاتمة

عرف المسرح الجزائري تحولا كبيرا على يدي كثير من الكتاب الدراميين على غرار ولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة وكاتب ياسين وأمحمد بن قطاف وعبد المالك مرتاض وأحمد بودشيشة والطاهر وطار وغيرهم كثير، ولكن البحث ركز على ثلة ممن تشهد لهم الساحة الفنية ولنا فيهم مجال من النقد والتحليل في صناعتهم للبنية المسرحية وتفاوتهم بين الصياغة الأرسطية والمنهجية الملحمية، ونظرا للمصادر المتأثر بها سواء المحلية التراثية أو العربية أو الغربية أو حتى من نسج خيال المؤلفين من واقعهم المعاش أو تجارب الآخرين. كما أولى البحث بالنقد والدراسة ولد عبد الرحمن كاكي خاصة لما عرض مسرحيتي 132 سنة ومسرحية كل واحد وحكمو أين ثار على القواعد الأرسطية وحقق نجاحا من خلال خلق و إبداع نص جريء في كيفية تناوله للمضمو ن وتغيير شكل البناء باعتماده السرد الملحمي ، بالإضافة إلى الكتاب الآخرين أمثال علولة وكاتب ياسين الذين نهجوا المنهج نفسه، والذي يجمع هيكل المسرحية الغربية بمضمون شعبي جزائري و بلغة شعبية مفهومة، رصدوا بها تحولات المجتمع لإعطاء النص مدلولات جمالية تتناسب والمجتمع المحلي، أين يمزج بين الواقعية الملحمية البريختية وتقنيات الحلقة من السرد والقوال التي لها دلالات فنية وتقنية معقدة، من خلال إرساء قواعد فنية مستوحاة من التراث ممزوجة بالتقنية الدرامية المتطورة، ويتجلى تأثير بريخت على المسرح الجزائري من خلال:

- **تطوير العلاقة بين الشخصيات والمتلقي:** حتى لا يثير عواطفه بل فكره بأسلوب ملحمي ومنطقي يدفعهم للتفكير وخلق مجال للنقد.

- **تغريب الشخصية** عن طريق التأريخ والسرد الاجتماعي، وشخصياته مستمدة من عامة الناس يصورها من الداخل والخارج.

- **الدعوة لكسر الإيهام:** لأنه يدرك أن ما يجسد مجرد حالات يمكن أن تتغير في الحياة الحقيقية.

وللسرد دور فعال في حالات التعليق وإبداء الملاحظات، إذ نجد في مسرحية كل واحد وحكمه "لعبد الرحمن كاكي" دور البخار السارد للحكاية والأحداث يعلق عليها، ويقدم ملاحظات جديرة بالاهتمام لدى المشاهد.

من جانب آخر تجربة عبد القادر علولة في الصناعة الدرامية بأسلوب ملحمي كانت تجربة رائدة في استخدام القوال كشخصية لطرح المواضيع وتفسير الأفكار وتفكيك الزمن بتخطي الفضاء الدرامي والتوغل في أمكنة لا حدود بكسر وحدة الموضوع، كما أن توظيف علولة للسرد في مسرحيته أعطاها صفة الأحادية في طرح القضايا والموضوعات، بالتركيز على النتائج وإهمال الأسباب دون إحداث تغيير أو إيجاد البديل، لأن الأسلوب المتبع من قبل علولة أفقد الموضوعات جدليتها، ولم تغير الوضعيات القائمة والظروف التي ندّد بها وثار عليها.

ومن العناصر التي تتعلق مباشرة بالسرد وتؤدي إلى التغريب والتي وظفها المسرح الملحمي هي:

- **دور** الجوقة أو الراوي كشخصية مستقلة خارج الحدث عبر المونولوج إلى تفكيك الزمن الحاضر الخاص بالمواضيع وتحويله إلى أشكال زمنية أخرى، من خلال القفز على عنصري الزمان والمكان، متخطيا الحدود النفسية للفضاء المسرحي وبالتالي كسر وحدة الموضوع وصولا للتغريب سواء عند الشخصية أو عند المتلقي.

- **وظيفة** السرد التي تخدم البنية الدرامية في الإفصاح عن بعض التفاصيل لا يمكن تجسيدها على الخشبة، إضافة إلى الأحداث الخارقة ، لا يقوى الإخراج على عرضه تقنيا وفنيا. ويمكن القول إن السرد يخدم عموما قاعدة كسر الإيهام الدرامي لأنه يتيح التركيز على المسرحية ومعينتها بعقلانية لا عاطفية، والتي يمكن أن تتعدى إلى مواضيع مختلفة تندرج في فكرة واحدة دون المساس ببنية النص الدرامي.

- **الزعم** بأن الراوي هو أصل المسرح الملحمي لا يحتكم إلى المصداقية البتة، ولا يقوم أبدا على الموضوعية، والقول بأن السرد هو الأقرب إلى الذوق من التركيب الدرامي يحتاج إلى ضبط وإعادة نظر، والحكاية في المسرحية مقصودة لذاتها وليست وسيلة لأهدافها،

- **أسلوب** السرد في الحكاية ما هو إلا وسيلة للإبلاغ والوصول إلى الغاية في شكل منسجم ومضمون منطقي هي البناء العام للمسرحية، وإن كثر السرد قلت الحكاية ويصبح المسرح فيها رواية لا تستطيع الخروج من قفص الأوراق إلى العالم الحي الذي هو الخشبة.

- **الحكاية** هي الفعل الذي يمارسه أشخاص يفعلون ويقيمون علاقات فيما بينهم، ينسجونها وتنمو بهم، فتتشابك وتتعقد وفق منطق خاص بها.

- **الحكاية** في المسرحية عنصر أساسي وأصيل وعلى الكاتب المسرحي- إذا أراد أن يكون ناجحًا- أن يعطي كل العناية في تقديم الحكاية الجميلة الفاتنة دون المساس ببنائها سواء أكان دراميا أو ملحميا أو أي اتجاه كان.

- **لغة** السرد في المسرحية الملحمية تقوم على الجملة الخبرية القابلة للتصديق والتكذيب وهي بالتالي لا تصلح للتشخيص، أما اللغة الدرامية فتقوم على الجمل الإنشائية التي تتضمن الأمر بالدعاء الاستفهام النهي الهتاف والنداء، فضلا عن كونها لغة السلوك وهي أشد التصاقا بالمشاهد، لأن الأصل في الدراما هو الفعل.

- **الشخصيات** السردية متخيلة خبرية وصفية تقريرية بعيدة عن الحواس، لم تتشكل وتتبلور من خلال ما تمارس من سلوك وحركة ومواقف سببية ضمن تكوينها النفسي والاجتماعي والفكري، وارتباطاتها بالآخرين، بل تشكلت على لسان الراوي أو المداح أو القوال بصورة وصفية جاهزة خارج حدود التناقض والنمو والتطور والتغيير، تعيش في حالة الماضي الساكن، كما أنها أحادية الجانب تعنى بالنتائج، أما الأسباب فلا تحظى بالاهتمام اللازم وتغيب بين انكسارات السرد والإخبار.

- **الاعتقاد** الخاطئ أن ترجمة عملية السرد القصصي إلى حوار يمكن أن تتم مباشرة من الوصف القصصي بعد تجزئته إلى أسئلة وأجوبة، وهذا ما يكفي لبناء الدراما المطلوبة، لأن بناء الدراما لا يتم إلا في حالة الاختيار الدقيق والواعي لحوار الشخصيات ومواقفها، وما تتوفر عليه من تناقض وتضاد، تلك الدوافع التي لها علاقة مباشرة بالفعل الدرامي.

- **الدعوة** إلى ضرورة الاجتهاد في التراث بتغيير مصدر المحاكاة بأساليب فنية إما واقعية أو خيالية أو حتى أسطورية لكن اشتراط الإقناع والمنطقية في رسم الشخصيات وأفعالها.

- **الإقرار** بأن إدراك وذوق الجمهور الجزائري أقرب إلى السرد من التركيب الدرامي الحديث فهو مرتجل ويفتقر إلى اللياقة والوعي الفني والأدبي، كما أن الجدل القائم بين التطهير في الدراما والتغريب

في الملحمية لا أساس له، لأن المسرح العالمي أعطانا مسرحيات درامية تفتقد إلى التطهير كما توجد مسرحيات ملحمية غرَّبت الأحداث والشخصيات إلى درجة الملل الفني

ويبقى الكاتب المسرحي المتخصص والعارف بالبنية الدرامية من يستطيع أن يترجم لنا زبدة معارفه لينتج لنا نصوصا مميزة، شرط أن تكون مؤسسة وفق بنية درامية متزنة تخضع للمنطقية والحتمية، واحترام عناصر الدراما حسب القوانين الدرامية المتعارف عنها والتي حددها سبقا أرسطو، هذا من جهة أما من جهة أخرى على النقد المسرحي مواكبة الحركة المسرحية وإعطائها حيزا من الأهمية خاصة في شق التأليف الدرامي.

قائمة المصادر والمراجع

I. المعاجم والقواميس:

1 - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة،1977.

2 - أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط2، 2006.

3 - حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة،1963.

4 - كمال الدين عيد، قاموس أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي،ط 1،دار الوفاء للطباعة والنشر,الإسكندرية, مصر، 2006.

5 - ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، 1997.

6 - مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت،1974.

7 - الموسوعة العربية العالمية ،ط 2 ، المجلد1 ،مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع السعودية، 1999.

II. المصادر

أ. المسرحيات

1. أحمد بودشيشة، البواب (خمس مسرحيات)، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1986.

2. أحمد بودشيشة، ياقوت والخفاش، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، ط1، 2000.

3. جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، مخطوط،2010.

4. الطاهر وطار، مسرحية الهارب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، د ت.

5. عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية 1997.

6. ولد عبد الرحمان كاكي، مسرحية بني كلبون، الدورة 35 للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم، أوت 2002.

7. ولد عبد الرحمن كاكي "كل واحد وحكمه"، المسرح الجهوي بوهران، د ت.

8. Kateb yacine : le cercle des repères les ancetres doublent la férocité, édition du seuil 1959, Paris, (le cadavre encercle).

ب. العربية

1. برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل ناصيف، عالم المعرفة، بيروت.

2. بوشعير رشيد، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع. ط1. 1996 .

3. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن،مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة1971.

4. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط2، 2001.

5. فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا ، 2003.

ج. الأجنبية

1 -أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية،1983.

2 -أرسطو، فن الشعر، تر: شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،1976.

3 -ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، تر: عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام- بغداد، 1986.

4 -فريدريك أوين، برتولد بريخت، حياته فنه وعصره، تر: إبراهيم العريس، دار بن خلدون ط 2، 1983.

5 - لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة.

III. المراجع العربية

1 - إبراهيم سكر، الدراما الإغريقية، المؤسسة العامة للنشر، د ط، 1958

2 - أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر،2006.

3 - أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره من 1926/ 1989، منشورات التبيين الجاحظية، 1998.

4 - أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، ط3، 1971.

5 - أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب 1998.

6 - أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ت.

7 - أحمد نجيب، أدب الأطفال، علم وفن، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2002.

8 - الأسد ناصر الدين، التراث والمجتمع الجديد، مطبعة ألهاني، بغداد، 1996.

9 - بوكروح مخلوف، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة الجيش، العدد 188، 1979.

10 -حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، مكتبة الأسد، ط1،2000.

11 -حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1972.

12 -حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الفلكلور والفنون الشعبية،المكتب الجامعي الحديث، 1993.

13 -حمادة إبراهيم، اللغة الدرامية (العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة)، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، (القاهرة/مصر)، 2005.

14 -حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000.

15 -حنفي حسن، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، دار التنوير، بيروت، 1998.

16 -خلفة بن عيسى، الرواية والرواية السينمائية، استجواب مع مجموعة من المبدعين، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988.

17 -رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت،1975.

18 -الزيدي مفيد، إشكالية الخطاب التاريخي العربي المعاصر، مجلة البحرين الثقافية، عدد 21، 1999.

19 -السلاوي محمد أديب، إطلالة على التراث المسرحي للمغرب ، مجلة الأقلام، ع 4، 1979.

20 -صالح المباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2007.

21 -صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعية فنية، ج2، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2005.

22 -عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات بن عبد الله، تونس، ط2، 1987.

23 -عبد العزيز محمد ، أزمة المسرح العربي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1993.

24 -عبد القادر جغلول، الاستعمار والصراع الثقافي في الجزائر، دار الحداثة بيروت، 1987.

25 -عدنان رشيد، مسرح بريخت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،1988.

26 -علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر للطباعة والنشر، ط2، 1985.

27 -علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، ط2، د ت.

28 -عيسى عمراني، المسرح المدرسي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة ط1، 2006.

29 -غنيمي، هلال، النقد الأدبي الحديث، القاهرة، دار النهضة مصر، د.ت.

30 -فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، 1988.

31 -فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران1، دار الرشاد، ط1، 2012.
32 -فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2001.
33 -مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2002.
34 -محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، علم وفن، دار النشر، القاهرة، ط2، 2006
35 -محمد حمدي إبراهيم، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1977.
36 -محمد خراف، نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي، مجلة الأقلام ،ع06 ، 1999.
37 -محمد عبد الرحيم، المسرحية بين النظرية والتطبيق، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966. محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت- لبنان،1975.
38 -محمد نصار وقاسم كوفحي، تذوق الفنون الدرامية، ط2، عالم الكتب الحديث للنشر التوزيع، الأردن، 2000.
39 -محمود عبد العزيز، البناء الدرامي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998.
40 -المديوني محمد، إشكاليات تأصيل المسرح العربي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، تونس، 1993.
41 -مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1، 2004.
42 -نظرية الأدب،ترجمة جميل نصيف،التكريتي، بغداد، دار الرشيد للنشر،1980.
43 -اليمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1، 1991.

IV. المراجع المترجمة

1 - أخل آبوين جونثاليت، السارد في المسرح، تر: خالد سالم، القاهرة، أكاديمية الفنون،2003.
2 - إريك بيتنلي، المسرح الحديث، تر،محمد رفعت عزيز، الدار المصرية للتأليف، القاهرة،1965.

3 - إريك بينتلي، الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، 1968.

4 - إلين أستون، جورج ساقونا، المسرح والعلامات، تر سباعي السيد، القاهرة، أكاديمية الفنون، 1996.

5 - أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون دمشق، 2000.

6 - تأليف جماعي، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر : ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989.

7 - تمارا ألكسندروفينا وبوتنيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، 1990.

8 - ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1995.

9 - خالد أمين، ما بعد برشت، تر: عبد المنعم الشنتوف، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط2، 2008.

10 -روجريم بيسفيلد الابن، الكاتب المسرحي في الإذاعة والتلفزيون والسينما، تر/ ديني خشبة، مكتبة مصر، القاهرة، د ت.

11 -رونالد جراي، بريخت، تر: نسيم مجلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1972.

12 -لوفافر هنري، في علم الجمال، تر: محمد عيّاني، دار المعجم العربي، بيروت، د ت، د ط.

13 -مارتن إسلن، تشريح الدراما، تر: أسامة منزلجي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 1، الأردن، 1987.

14 -مارتن إسلن، مجال الدراما، تر: السباعي السيد، القاهرة، وزارة الثقافة، د ط، د.ت.

7. المراجع باللغة الأجنبية:

1. Anne Ubersfeld, L'école du Spectateur, Editions Sociales, Paris 1981.

2. Anne Ubersfeld, Lire Le théâtre, édition Sociales, 1982.

3. Gérard-Denis Farcy, Lexique de la critique, Presse universitaire de France(PUF), 1991.

4. Groupe d'entre vernes, Analyse sémiotique des textes, Presses Universitaires de Lyon, 1984.

5. J. Courtes, Analyse sémiotique des discours, Hachette, Paris, 1990.

6. J. Greimas, Du sens :Essais sémiotiques, Seuil, Paris, 1970.

7. Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre, Dunod paris,1996.

8. Mohamed Kali, Théâtre Algérien la fin d'un mal entendu, édition ministère de la culture, Alger, 2005.

VI. الرسائل الجامعية:

1 -إميمون بن براهيم، المرجعية الاجتماعية لمسرح توفيق الحكيم، أطروحة دكتوراه، إشراف: أحمد مسعود، جامعة وهران، 2011.

2 -رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، إشراف د. مسعود أحمد، كلية الآداب والفنون الدرامية، جامعة وهران، 2008.

3 -سوالمي الحبيب، الممارسة المسرحية في الجزائر بين الهواية والاحتراف، رسالة دكتوراه، إشراف، د. إيميون بن براهيم، كلية الآداب والفنون الدرامية، جامعة وهران1، 2017.

4 -عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير، إشراف د.فيدوح عبد القادر، جامعة وهران، 1994.

5 -مناد الطيب، أثر المسرح البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية، رسالة ماجستير، إشراف، د. أمين الزاوي، كلية الآداب والفنون الدرامية، جامعة وهران، 1996.

6 -مناد الطيب، مسرحة الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه، إشراف أ.د عباسة محمد، جامعة وهران، 2005.

7 -ميرات العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر، أطروحة دكتوراه، إشراف، د. محمد بشير بويجرة، جامعة وهران، 2007.

8 -نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر- دراسة في الأشكال والمضامين، أطروحة دكتوراه، إشراف ، محمد بشير بويجرة، جامعة وهران، 2011.

9- Ahmed Cheniki, Théâtre Algérien, Itinéraire et tendance, Thèse de doctorat. Sous direction : Mr Robert Jeanny, Université de Paris, 1993.

VII. المجلات والدوريات والمواقع الالكترونية:

1 -فؤاد دوارة، الأصول الفكرية لمسرح توفيق الحكيم، مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 75، 15 سبتمبر 1978.

2 -كتاب ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي ، الدورة الأولى، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1994.

3 -مصطفى الزقاي جميلة، خصوصية ووظيفة السرد في المسرح، المهرجان الدولي للمسرح المحترف، ط2، 2010.

4 -نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، مجلة تجليات الحداثة، وهران، 1992، العدد1.

5 -ميرات العيد، مسرحية الهارب، دراسة تحليلية نقدية، www.insaniyat.reues.org/926

الفهرست

ملخص

تعتمد الكتابة المسرحية، بوصفها شكلا من أشكال التعبير، على بنية درامية قوية تميزها عن باقي المتون الأدبية الأخرى المعروفة كالملحمة والرواية والقصيدة وغيرها، ومن خلالها يستمد النص المسرحي ميزته الفنية، لذلك تنبني المسرحية على قواعد فنية تسهم في تثبيت النص وتقويته، منها العناصر القاعدية: "الفكرة، الموضوع، الحكاية والزمن والمكان"، ومنها العناصر البنائية: "الفعل، الشخصيات، الحوار والصراع".إن الحديث عن الكتابة المسرحية في الجزائر - وهو محور البحث الموسوم بـ: **"الكتابة المسرحية في الجزائر بين الدرامية والملحمية"**- أمر لا بد منه، من أجل الوقوف عند النقاط والمحطات التي اعتمدها الكتاب المسرحيون الجزائريون في صناعة مسرحياتهم، سواء تلك التي تعتمد على الدرامية في التأليف أو تلك التي تستقي كتاباتها من المنهج الملحمي، وعليه لابد من تبيان الكيفية التي عالج بها كتابنا مسرحياتهم. ومن خلال هذا البحث، أردت أن أتبين تطور حركة الكتابة المسرحية في الجزائر، ومدى تأثرها بالكتابات السابقة، سواء المتعلقة بالمنهج الدرامي الأرسطي أو تلك التي اتخذت من المسرح الملحمي منهجا لأعمالها المسرحية.

الكلمات المفتاحية:

المسرح؛ الدراما؛ الملحمية؛ الكتابة؛ التأليف؛ الشخصيات؛ الحوار؛ الزمن والمكان؛ النقد؛ المحاكاة.

نوقشت يوم 12 جويلية 2018